الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي



جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم



كلّية الآداب والفنون

قسم الأدب العربي

تجليات السّرد في الخطاب النثري العربي القديم

طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي – أنموذجا –

مذكّرة مقدّمة لنيل درجة الماجستير في التراث النقدي العربي ومناهج القراءة الحديثة:

من إعداد الطالب :

بويش منصور

تحت إشراف الأستاذة :

د. مكاوي خيرة

أمام لجنة المناقشة المكّونة من السادة :

أ.د.عباسة محمد .... جـــامعة مستغـــانـم .... رئيسا

د. مكاوي خيرة .... جـــامعة مستغـــانـم .... مشرفة و مقررة

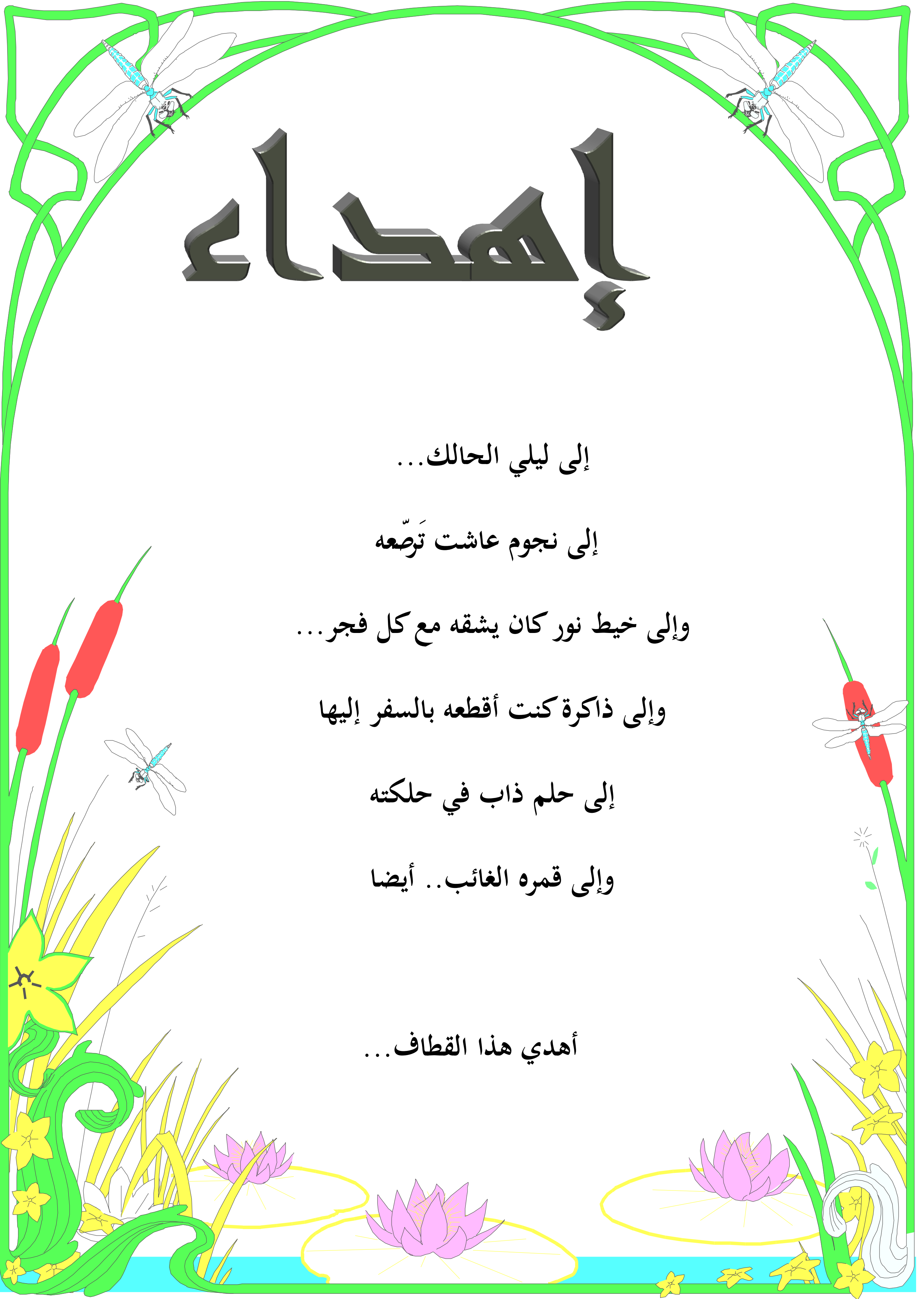
د. يقوتة نور أمحمد .... جـــامعة مستغـــانـم .... عضوا.

د. خطاب محمد .... جـــامعة مستغـــانـم .... عضوا.

د. حمودي محمد .... جـــامعة مستغـــانـم .... عضوا.

السنة الجامعية : 2013 – 2014 م


بسم الله الرحمن الرحيم



إهداء

إلى ليلي الحالك...

إلى نجوم عاشت تَرصّعه

وإلى خيط نور كان يشقه مع كل فجر...

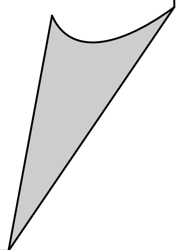
وإلى ذاكرة كنت أقطعه بالسفر إليها

إلى حلم ذاب في حلكته

وإلى قمره الغائب.. أيضا

أهدي هذا القطاف...

مقـّدمة



بسم الله الرحمن الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين

تميزّ الخطاب النثري في تراثنا العربي بتنوع مجالاته واتساع رقعته المعرفية، ما أدّى إلى تعدّد الموضوعات المطروحة والقضايا المناقشة من جهة، وتعدّد الوسائل اللغوية والأنماط التعبيرية والأساليب المعبّر بها من جهة أخرى. فكنا نجد كتابا واحدا ككتاب البيان والتبيين أو كتاب الحيوان للجاحظ أو كتاب الفتوحات المكية لمحي الدين بن عربي، على سبيل المثال لا الحصر، يضم مجموعة من القضايا المختلفة والمسائل المتباينة، مقدَّمة في قوالب تعبيرية وأساليب متعددة كالوصف والسّرد والموازنة، بل وحتى النظم أحيانا.

ومن ناحية أخرى عرفت السّاحة العربية القديمة نوعا آخر من الخطاب النثري – يمكن تسميته بالإبداع – يعتمد أساسا على نمط واحد من التعبير هو السّرد، كالمقامات والمسامرات والسير الشعبية... كما كانت هناك أنواع عرفها العرب بفعل الترجمة والاحتكاك بالثقافات الأخرى كالحكاية على لسان الحيوان مثل كليلة ودمنة، والحكايات الخرافية مثل ألف ليلة وليلة. وغيرها من الأنواع. ولا يهم في هذا المضمار إن كانت هذه الأنواع وليدة الثقافة العربية أم دخيلة عليها جراء الاحتكاك بالثقافات الأخرى والترجمة عنها. وإنما ما يهم هو أنّها وجدت فعلا وترسخت في الذهنية العربية وفي كيانها الثقافي.

ولقد تطور مفهوم السّرد مع النظريات النقدية الحديثة، خاصة النسقية منها؛ كالبنيوية والسيميائية. ليختلف مفهومه من نظرية إلى أخرى. حيث سنحاول في بحثنا الموسوم بـ: تجليات السّرد في الخطاب النثري العربي القديم: طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي – أنموذجا، رصد مواطن السرد وآلياته وتقنياته مثلما جاءت في أهم النظريات النسقية الحديثة، وذلك من خلال بعض الفنون النثرية القديمة بصفة عامة، وفي كتاب " طوق الحمامة في الألفة والألاف " لابن حزم الأندلسي على وجه الخصوص. محاولين عقد القران بين ذلك الموروث النقدي والفكري والأدبي، وبين ما تّوصلت إليه النظريات النقدية الحديثة من تقنيات ومقومات، وإجراءات تحليلية في مجال السّرد.

وعليه فإنّ إشكالية هذا البحث تتوزع بين المقاربة النقدية لظاهرة تراثية هي الخطاب النثري العري القديم، وفق آليات حداثية متعلقة بحقل النقد، مختصة في مقاربة نسق النص، وبين تحليل الخطاب الّذي يمنح البحث بعده الإجرائي، ويوّجه جانبه التطبيقي من خلال استقراء النصوص، وليس طوق الحمامة إلا عينة صغيرة، انتقيناها من خزانة التراث، تلك الخزانة الحبلى بما يشفي الغليل المعرفي لأي دارس، من مدونات معرفية وكتب نقدية وإبداعية. إنّ هذا النص ظل على مر الزمن قبلة للقراء وحقلا خصبا للدارسين، لما يحويه من أفكار وقيم جمالية وأشعار وكثافة لغوية وأسلوبية، والأهم من ذلك كله، لما يحويه من قصص وحكايات وأخبار.

لهذه الاعتبارات ولاعتبارات أخرى منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي، وقع اختيارنا على الموضوع، وعلى تلك المدّو نة، فأّما الذاتية تتمثل في شغف معرفي يتعلق بمجال السرديات، حيث أنّنا دائمو البحث فيه بكل حب وبكل اهتمام، إنه بحث دؤوب نتوخى الاستمرار عليه والتخصص فيه، إضافة إلى سبب ذاتي آخر يتعلق بالمدّونة المختارة – أي كتاب طوق الحمامة – وهو كون الكتاب كان أول كتاب قرأناه منذ عشر سنوات، فترك في داخلنا رغبة البحث فيه والتمحيص فيما جاء بين دفتيه. إنه شيء من الفضول المعرفي كُبر مع الأيام.

وأما عن الأسباب الموضوعية فهي كثيرة، منها ما يتعلق بالمشروع البحثي الّذي ننتمي إليه، وهو "التراث النقدي العربي في ضوء مناهج القراءة الحديثة"، حيث يسعى المشروع إلى المزاوجة الفكرية و الفلسفية والإجرائية بين تراثنا العربي بشساعته كونه زاخر بمدونات نقدية وفكرية وبلاغية.. وبين مناهج القراءة النقدية الحديثة، الوافدة من ثقافة الآخر. فالشق التراثي يتجلى في اختيارنا للخطاب النثري العربي القديم وعلى وجه التحديد كتاب طوق الحمامة، والشق المتعلق بمناهج القراءة يتلخص علم السرديات، خاصة وأنّ هذا المفهوم نضج مع تلك الناهج (البنيوية، السيميائية..). ومن الأسباب الموضوعية أيضا قلة الدراسات الّتي اهتمت بالبحث في الظاهرة السّودية في التراث النثري العربي مثل كتاب طوق الحمامة.

على أنّ السبب الأخير لاختيار الموضوع لا ينفي وجود دراسات سابقة فيه، بل هناك دراسات مهمة في هذا الميدان، مثل كتاب السردية العربية (بحث في الموروث الحكائي العربي) لإبراهيم عبد الله، و الكلام والخبر لسعيد يقطين، و تحليل النص السردي (معارج بن عربي نموذجا) لسعيد الوكيل، وكتاب بنية الخبر: دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، وغيرها من الدراسات الّتي استأنسنا بها.

وحاولنا في بحثنا السير وفق خطة منهجية تتمثل في مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة، فأما المدخل خصصناه للحديث عن نظريات السرد الحديثة؛ متطرقين لأهم ثلاث نظريات نقدية عالجت السّرد وطبّقت له.وهي:

- النظرية الشكلانية (مورفولوجيا الخرافة عند فلاديمير بروب Vladimir Propp)
- النظرية البنيوية (الخطاب السري عند جيرار جينيت Gérard Genette)
- النظرية السيميائية (العوامل عند غريماس Greimas Algirdas Julien)

وأما عن الفصل الأول فسخرناه للحديث عن السرد في الخطاب النثري العربي القديم، وهو موزّع على مبحثين أولهما مفهوم الخطاب النثري وأجناسه في الطرح العربي القديم، حيث حاولنا تحديد مفهوم الخطاب النثري في الطرح العربي القديم، ومن ثم حصر أهم أجناسه الّتي وجدناها تنقسم إلى قسمين كبيرين أحدهما شفوي والآخر كتابي. وثاني تلك المباحث خاص بالسرد في الأجناس النثرية العربية القديمة، بغية ضبط تصور للسرد في التراث العربي، وحضوره في الأجناس المذكورة.

ثم نلج الشق التطبيقي بالفصل الثاني المتمحور حول الشكل السردي في كتاب طوق الحمامة، على أساس أنّ الشكل يمثل بنية خارجية للنص؛ وهو أيضا في مبحثين؛ أولهما في البنية الزمنية، كما جاء بها جيرار جينيت، مركزين على أهم عناصرها، والبنية المكانية من أنواع الأماكن ودلالاتها وأبعادها، وثانيهما متعلق بالرؤية السّردية وأشكال التبئير، والّتي من شأنها تحديد زاوية الرؤية المتعلقة بالراوي أو السارد.

ويأتي الفصل الثالث من هذه الدراسة، مكملا للفصل السابق، والمخصص للمضمون السردي في كتاب طوق الحمامة؛ أي البنية الداخلية للنص، وهو الآخر في مبحثين، الأول عن الشخصيات والعوامل، على أنّ الشخصيات هي الّتي تقوم بالأفعال الّتي تصنع الحدث، حيث سنحاول مقاربتها وفق نظرية العوامل الّتي أرسى قواعدها غريماس، محاولين في هذا الصدد إبراز المفارقات بين الشخصية والعامل ، والمبحث الثاني متعلق بالأحداث والوظائف، باعتبار أنّ الحدث القصصي مكوّن أساسي من مكونات السّود، والّذي قدّمه بروب تحت مفهوم الوظائف. ولن نزعم أنّ هذا الفصل تطبيقي كما تعوّدت كثير من الدراسات القول عن آخر الفصول، بل إنّ هذا الفصل وسابقيه، كلّ موحّد لدراسة تطبيقية شاملة.

ثم تأتي الخاتمة لحوصلة بعض النتائج، وتقديم بعض الملاحظات، الّتي من شأنها أن تثري البحث، وتكسبه بعده العلمي وقيمته الأكاديمية، وقد ارتأينا تذييل هذا البحث بملحق المصطلحات الأجنبية،إيمانا منّا بضرورة ثبتها وضبط ترجماتها، كون تلك المصطلحات ذات خصوصية كامنة في تبعيتها لمرجعياتها الفكرية والنقدية بل وحتى الثقافية. وخرجا بملخص باللغة الفرنسية.

ولما كانت هذه الدراسة تطبيقية بحتة، تسعى بالمقاربة النقدية إلى قراءة التراث المتجلي في النثر العربي القديم، في ضوء الحداثة المتمثلة في السّرد ومفاهيمه ضمن منظومة النظريات والمناهج النقدية الحديثة، فضلنا أن يكون المنهج المعتمد تحليليا تركيبيا، لعدة اعتبارات أهمها:

- اختيار التحليل راجع لطبيعة البحث، حيث قلنا سلفا إنّه يزاوج عمليا بين المقاربة النقدية وتحليل الخطاب.

- التركيب مردّه إلى خليط المناهج المعتمدة في مقاربة وتحليل النماذج السردية المنتقاة من طوق الحمامة.

وتنوع المناهج سيؤدي بدوره على خلق تنوع آخر على مستوى بيبليوغرافيا البحث، الّتي نذكر بعد التنزيل العزيز بعض أهم كتبها – على غرار الدراسات السابقة المذكورة – كتاب البيان والتبيين للجاحظ وكتاب بنية النص السردي لحميد لحميداني، وكتاب خطاب الحكاية لجيرار جينيت خطاب

الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، كما اعتمدنا على بعض الكتب المترجمة والرسائل الجامعية والمجلات العلمية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدّم بجزيل الشكر – بعد المولى عز وجل – إلى الأستاذة المشرفة ورئيسة المشروع د. مكاوي خيرة، فإليها خالص العرفان وكل التقدير، على نصائحها وتوجيهاتها لإخراج البحث في هذه الحلة، كما نتقدم بالشكر إلى لجنة المناقشة – سلفا – على تكبدها عناء قراءة البحث وتقييمه ومناقشته.

مدخل

نظريات السرد الحديثة

1) النظرية الشكلانية (مورفولوجيا الحكاية عند غلاديمير بروب)

2) النظرية البنيوية (الخطاب السردي عند جيرار جينيت)

3) النظرية السيميائية (نظرية العوامل عند أ.ج غريماس)

جُوِدَتْ كلمة سرد في التراث العربي بعدة معانٍ منها النسج ومنها المتابعة والموالاة، حيث جاء في لسان العرب لابن منظور (المتوفى 711 هـ): " السّرُد في اللغة تقدمة الشيء إلى الشيء، تأتي به منسقا بعضه في أثر بعض، متتابعا. وسَرَدَ الحديث، وسَرَده ُ؛ إذا تابعه، و فلان أَسْرَد الحديث سَرْداً، إذا كان جيّد السياق له، وسَردَ فلان الصوم إذا والاه وتابعه..." [1] وأما عن مشتقات هذه المادة، فهي: الفعل سَرَد وَمسْرود اسم المفعول، وسَارِد اسم الفاعل، وسَرِيدة صفة. والسّرد مصدر. وجاء في تاج العروس للزبيدي (المتوفى 1205 هـ): " السرد نسج الدروع، وهو تداخل الحلق بعضها في بعض". [2]

وقد وردت هذه الكلمة في الذكر الحكيم، في قوله تعالى: **"وَلَقَدْ ءَاتَيْنَا دَاوُودَ مِنَّا فَضْلاً يَا جِبَالُ أَوِّبِي مَعَهُ، وَالطَّيرَ وَأَلَنَّا لَهُ الْحَدِيدَ (10) أَنِ اعْمَلْ سَابِغَاتٍ وَقَدِّرْ فِي السَّرْدِ وَاعْمَلُوا صَالِحاً إِنِّي بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ".** [3] حيث فسّرها الزمخشري (المتوفى 528هـ) بنسج الدروع. [4] ومن خلال الشرح المعجمي يمكن الوقوف على دلالات لفظة سرد المتعددة: الاتساق، والتتابع، والنسج، وجودة السياق، والترابط وغيرها. وهذا يعني أنّ الدلالات المعجمية لها مسار واحد تنحصر فيه، وتؤول بالإشاره إليه، عندما ترتبط بالحديث المسرود وتقف عند بعده الشكلي.

---

[1] جمال الدين أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، إع:يوسف خيّاط، ج2، مادة (سرد) دار لسان العرب، بيروت، ص130

[2] محمد المرتضي الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ج8، تح: عبد العزيز مطر، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، 1970، ص 186

[3] سورة سبأ، الآية 10– 11

[4] جار الله محمود بن عمر الزمخشري: الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، ج3، دار الكتاب العربي، بيروت، 1947، ص571

أّما اصطلاحا يسُتعمل الّسرد Narration للدلالة على الطريقة الّتي تقدّم بها أحداث القصة. ذلك أنّ الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين

أولاهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة.

وثانيهما: أن يعٌيّن الطريقة الّتي تُحكَى بها تلك القصة ، وتُسّمى هذه الطريقة سردا، فالقصّة الواحدة يمكن أن تُحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإنّ الّسرد هو الّذي يُعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي.[1] فهو بالضرورة قصة محكية ، يفَترض وجود شخص يحكي، وشخص يُحكى له، أي وجود تواصل بين طرف أول يدُعى راويا أو ساردا Narrateur، وطرفٍ ثانٍ يدُعى مرويا له، أو مسرودا له Narrataire. فالقصة تمر عبر هذه القناة الّتي يمكن حصرها في الشكل الآتي:



الّسرد هو الكيفية الّتي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلّق بالراوي، وبعضها متعلّق بالمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها. فالقصة إذن لا تتحدد فقط بمضمونها، بل تتحدّدأيضا بالشكل الّذي يُقدّم به ذلك المضمون.[2] والسرد بهذا المفهوم

[1] حميد لحميداني: بنية النص الّسردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الدار البيضاء، ط3، سنة 2000م، ص 45

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 46

(قناة اتصال بين الراوي والمروي له) لا بد له من أنماط تحدده، وتميزه عن غيره من طرق الحكي، فنجد عند الشكلانيين الروسي تمييزا بين نوعين من السرد هما: [1]

أ – السرد الموضوعي Narration objective : وفيه يكون الراوي مطلعا على كل شيء، حتى أفكار الشخصيات نفسها.

ب – السرد الذاتي Narration subjective: وفيه نتتبع الحكي من خلال الاعتماد على تفسير المروي له لكل أحداث الحكي، ونلمحه وهو يحاول تقديم التفسيرات المتعددة لتلك الأحداث.

إنّ السرد قائم في كل أنواع الكتابات، قائم في الأسطورة والحكاية، وفي المأساة والملهاة، وفي الخرافة والملحمة، وفي التاريخ، بل موجود في الرواية والقصة مهما كان طولها أو قصرها، ولا يوجد مكتوب مهما كان جنسه ونوعه يخلو من سرد على نحو ما، والسرد لا يتضمن فقط ما هو كتابي، إنما يتضمن ما هو شفهي وإيماء (Geste)، وفضلا عن هذا فالسرد يبدأ مع تاريخ البشرية، وهو لا يعير أيّ اهتمام لجودة الأدب أو رداءته.[2] وتطلق كلمة سرد أيضا على فعل تمثيل الأحداث، ويقابل الوصف الّذي يدور حول عناصر الحدث كالشخصيات والفضاء، فهو موجود في كتب التاريخ والإعلانات التجارية.[3]إنّه عالمي غير تاريخي، غير ثقافي. إنّه موجود في كل مكان تماما كما الحياة. [1]

---

[1] الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، دمشق، 1982، ص 189

[2] حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2011، ص 20

[3] سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي (مخطوط) بإشراف شتوان بوجمعة، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، الجزائر، ص 79

كانت هذه بعض التعريفات للإحاطة بالمعنيين اللغوي ولاصطلاحي للسرد، والآن سنعرض النظريات الثلاثة الكبرى الّتي اهتمت بالسرد، وسعت إلى إرساء علم السرد، ووضع الخطوط العريضة والإجراءات الدقيقة لمقاربة الخطاب السردي. حيث سنكتفي في هذا الموضع بتقديم أهم المقولات النظرية على أن نفصّل ونطبقّ لاحقا.

1) النظرية الشكلانية (مورفولوجيا الحكاية عند فلاديمير بروب Vladimir Propp)

منذ اجتهادات الشكلانيين الروس النظرية ودعوتهم إلى ضرورة ميلاد علم جديد يعنى بأدبية الأدب، أسموه بالبويطيقا الجديدة Nouvelle Poétique • وأعمال فلاديمير بروب (1895 – 1970 م) حول الحكاية العجيبة، وصولا إلى السرديات Narratologie (كما اقترحها تودوروف Todorov)، وسيميائية السرد ونظريات لسانيات النص وتحليل الخطاب، مرورا باجتهادات الأنثروبولوجيين (ستراوس C.L.Strauss) وعلماء الأديان (م. إلياد) وعلماء الأساطير (كايو وجورج دوميزيل Georges Dumézil)، نجد الاشتغال بالسرد يحظى بمكانة متميزة، سواء تجلى من خلال الخطاب اليومي أو الصحفي أو التاريخي أو الأسطوري أو الأدبي، وسواء ظهر من خلال المستوى اللفظي أو الصوري أو الحركي... تعدّدت المقاربات واختلفت باختلاف المدارس

[1] رولان بارث: التحليل البنيوي للنصوص، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، إتحاد كتاب المغرب العربي، ع 8-9، 1988، ص 7

• يقابل مصطلح Poétique في الطرح العربي المعاصر عدة تسميات وترجميات منها: البويطيقا والشعرية والشعريات...

والاختصاصات.[1] حيث انصب اهتمام الشكلانيين الروس على أنساق تركيب المتن الحكائي، والأنساق الأسلوبية في الاستعمال الجاري للغة.[2]

كانت نقطة الانطلاقة الجوهرية في دراسة النصوص الحكائية بعامة، هي دراسة فلاديمير بروب حول الحكايات العجيبة، حيث كان قد انطلق من رؤية مغايرة في دراسة القصص، عمّا هو سائد من قبل. لقد أراد الانطلاق من المورفولوجيا Morphologie.[3] ويعتبر صدور كتابه مورفولوجيا الحكاية العجيبة Morphologie de Conte merveilleux سنة 1928 بداية الاهتمام بالنصوص الحكائية، والبحث في بنياتها الشكلية، يقول: " تعني كلمة (مورفولوجيا) دراسة الأشكال وفي علم النبات، فإنّها تنطوي على دراسة الاجزاء المكوِّنة للبنية، وعلاقة هذه الأجزاء بعضها ببعض، وعلاقة كل جزء منها بالمجموع وبشكل آخر، فإنها تعني دراسة بنية النبتة. ولكن أحدا لم يخطر له في البال أيّة إمكانية لوجود (مرفولوجيا الحكاية)، أو إطلاق تعبير من هذا النوع، وذلك على الرغم من أنّ دراسة الأشكال ووضع القوانين الّتي تحكم البنية أمر ممكن في ميدان القصة الشعبية والفولكلورية، وبنفس الدقة الّتي تضاهي مورفولوجيا التشكيلات العضوية." [4]فأراد نقل هذا المفهوم من علم النبات

[1] سعيد يقطين: نظريات السرد وموضوعها: في المصطلح السردي، مجلة علامات، المغرب، ع6، 1996، ص 48

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1997، ص 29

[3] وائل سيد عبد الرحيم سليمان: تلقي البنيوية في النقد العربي: نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والوزيع، دسوق(مصر)، ط1، 2008، ص 92

[4] Vladimir Propp: Morphologie Du Conte, Ed de Seuil, Paris,2ème pub, 1970, P6

إلى مجال القصة، حيث قام بدراسة الأجزاء المكونة لبنية الحكاية، وعلاقة هذه الأجزاء ببعضها وبالمجموع.

إنّ المشكلة الّتي واجهها بروب هي أنّ علم النبات يدرس أشياء مادية من السهل معاينتها في الواقع، حتى وإن كانت هذه الأشياء يصعب رؤيتها بالعين المجردة كالخلية وأجزاء النسيج مثلا، لكن يمكن الوقوف عليها من خلال بعض الأدوات، أما المشكلة الّتي تواجه القصة أنّها تبدو في هيئة ليس من اليسير الوقوف على مكوناتها أو أجزائها، كما هو الحال في أي شيء مادي آخر، ومن ثم كان لا بد من التأسيس لمفهوم أولي يساعد على الوصول إلى رؤية تمكّن من الوقوف على هذه الأجزاء أولا قبل المضي في تحليل علاقاتها. وهذا كان المبدأ الأول الّذي قام عليه بحث بروب.

كانت محاولة بروب في حل هذه القضية نابعة من تأمل عناصر التشابه والاختلاف بين مجموعة كبيرة من الحكايات العجيبة، فالملاحظة هي المبدأ الثاني الّذي سار عليه بروب. يقول: " فما هي المناهج الّتي تسمح بالقيام بوصف صائب للحكايات؟ لنقارن بين الحالات التالية:

1-الملك يعطي أحد الشجعان نسر، يحمل النسر الشجاع إلى مملكة أخرى.

2-الجد يعطي سوتشينكو، يحمل الحصان سوتشينكو إلى مملكة اخرى.

3-أحد السحرة يعطي إيفان خاتما، يخرج من الخاتم رجال أشداء يحملون إبفان إلى مملكة اخرى... ألخ

ففي الحالات المعروضة – يواصل بروب قوله – نجد قيما ثابتة وأخرى متغيرة، فما يتغير هو اسماء الشخصيات وصفاتها في الوقت نفسه، وما لا يتغير هو أفعالها Actions ووظائفها Fonctions، ويمكن أن نستخلصمن ذلك أنّه غالبا ما تسند الحكاية نفس الأفعال إلى شخصيات مختلفة، وهذا ما يسمح لنا بدراسة الحكاية انطلاقا من وظائف الشخصيات ".[1] مفّ ز بين نوعين من العناصر المكّونة للحكايات الّتي أخضعها للبحث؛ عناصر ثابتة (الأفعال والوظائف) وأخرى متغيرة (الشخصيات والصفات والاسماء).[2] وهذه نقطة خلاقة في دراسته؛ إذ هو يحدد هنا الأساس الّذي سوف يتم بناء عليه دراسة القصص دراسة مورفولوجية، تسعى إلى اكتشاف تركيبها، من منطلق الفعل (أو الوظيفة) الّذي تؤديه الشخصية، وليس من منطلق الشخصية نفسها، ومن ثم يصبح النظر إلى الوظيفة وليس إلى القائم بها.[3]

كان عمل فلاديمير بروب على الحكايات الخرافية الروسية ينطوي على نوع نموذجي من القواعد السردية، فقد أظهر أنّ النظام المجرد الّذي يتيح توليد تنوع واسع من القصص، كان في واقع الأمر في غاية البساطة، وهو يتكون من عدد صغير من الأدوار (أنماط الشخصية ووظائفها وأفعالها)، وطرق الجمع بينها.[4] لقد اهتدى بروب إلى نظام الوظائف بعيدا عن النظام اللغوي (الشعري) الّذي

---

[1] ibid, pp 36,37

[2] عبد الحميد بورايو: منطق السرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص19

[3] وائل سيد عبد الرحيم سليمان، تلقي البنيوية في النقد العربي: نقد السرديات نموذجا، ص 94

[4] طوني بينيت وآخرون: مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، تر: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010، ص 383

اعتمدته عصبة توماشوفسكي، حيث جعل من الوظيفة فعلا يساعد على تطور أحداث الحكاية، وتقتصر الوظيفة على افعال الشخصيات ودورها في تطور القصة. [1]

ينطلق بروب أساسا من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي؛ أي على دلائلها الخاصة، وليس اعتمادا على التصنيف التاريخي أو التصنيف الموضوعاتي الّذين قام بهما من سبقوه في البحث، وقد انتقد عددا من هؤلاء في كتابه، وقدم لنا نموذجه الوظيفي المقترح، حيث إنّ ما هو مهم في دراسة الحكاية، هو التساؤل عمّ تقوم به الشخصيات، أمّا من فعل هذا الشيء أو ذاك، وكيف فعله فهي أسئلة لا يمكن طرحها إلا باعتبارها توابع وإذا كان بروب ينبّه إلى أنّ الوظائف تتكرر بطريقة مذهلة، فإنّه يدعو إلى مراعاة دلالة كل وظيفة منها ودورها في السياق الحكائي العام، ذلك أنّ الوظائف المتشابهة قد تكون لها دلالات مختلفة، إذا أدرجت ضمن سياقات مختلفة، ولذا نراه يعّرف الوظيفة على أنّها عمل شخصية ما، وهو عمل محدد من زاوية دلالته داخل جريان الحبكة. [2] والوظيفة هي الوحدة الأساسية لقياس النصوص وللكشف عن بنيتها الداخلية، ولإبراز قوانينها الخاصة، فنص الحكاية تتحكم في بنيته الخاصة هذه الوظائف، والّتي توصّل إلى حصرها في 31 إحدى وثلاثين وظيفة. وتجدر الإشارة إلى انّ النص الّذي يحتوي على كل الوظائف (31) يسميه بالنص المثالي، والوظائف داخل النص خاضعة لمنطق معيّن ولترتيب دقيق، بحيث لا يجوز لأية وظيفة أن تسبق وظيفة أخرى أو تتأخر، ولا تأتي في مكانها، كما أنه ليس حكما مطلقا (مثالية النصوص)

[1] عبد الوهاب الرقيق: في السرد، دار الحامي للنشر، صفاقس، ط1، 1998، ص 45

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 24

فكثير منها لا يحتوي على كل الوظائف، وهذا ليس عيبا أو نقصا، فقد تغيب بعض الوظائف، لكن الأكيد والمؤكد أنّ نص الحكاية مهما كان، فإن بنيته التركيبية الشكلية لا تقوم إلا على هذه الوظائف الّتي تترجم حركات الشخصيات والأشياء والرموز.[1] ولعله من المناسب الآن توضيح أنّ بروب يصوغ الحكايات بعدما يحدد وظائفها في نمط معادلات رياضية، وذلك بهدف الحصول على صيغة تمكّن من مقاربة أكبر عدد من الحكايات معا، فمثلا عند افتراض أنّ هناك حكاية تضم الوظائف التالية (1-2-3-4-5-6-7-8-9-11-13-15-18-20-22-24-26-28-31)فإنّــه يــتم تمثيلها – من اليسار إلى اليمين – بالمعادلة التالية

1 1 1 1 2 1 4 1 1 3 1 1 1 1 1
β γ δ ε ζ η θ A B ↑E G J ↓RS L N Ex W

بحيث ترمز كل علامة إلى الوظيفة الخاصة بها، ويرمز الرقم الموجود أعلاها (الأس بلغة الرياضيات) إلى تكرار الوظيفة في الحكاية، إذ يمكن للوظيفة أن تتكرر في المتن الحكائي، خاصة عندما تكون الحكاية من النوع الّتي يحدث فيها استئناف للأحداث مرة ثانية، كأن يكون فيها شوط ثانٍ من الأحداث والمغامرات بين البطل والشرير.[2]

[1] محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 42

[2] وائل سيد عبد الرحيم سليمان: تلقي البنيوية في النقد العربي: نقد السرديات نموذجا، ص 99

إنّ لغة بروب الواصفة تظهر إذن كلغة وثائقية، ودون أن نفرض عليها شروطا أخرى فإنّه يمكن أن نطبق عليها بعض المبادئ البسيطة الّتي تقود بناء مثل هذه اللغات، بالبحث في المقام الأول عن إعطاء شكلنة قواعدية لهذه المتتالية من الوظائف.[1]

كانت لبروب نظرة شمولية للحكاية على الخصوص تتجاوز الوظائف أحيانا، وتتعامل مع الحكاية كوحدة كلية، وهو ينطلق في هذا المضمار من تعريف الحكاية العجيبة من وجهة مورفولوجية، كتطور ينطلق أساسا من الإساءة Méfait – الّذي يرمز إليه بروب بـ (A) – أو الشعور بالنقص Manque – الّذي يرمز إليه بـ (a) – وصولا إلى الزواج (W°) او أي وظيفة تعمل على حل العقدة مرورا بالوظائف الأخرى الّتي تتوسط بين هاتين الوظيفتين، وهذا التطور يطلق عليه بروب مصطلح المتتالية Séquence.[2] وفي هذا الموضع بالذات يتحدد مفهوم لديه، علىأنّه متتالية من الوظائف، تتحدد معالمها داخل المجرى المنطقي للأحداث.

إنّ القول بانّ القصة هي تتابع إحدى وثلاثين وظيفة – مثلما فعل بروب – يفترض مسبقاإعطاء تعريف لمفهوم الوظيفةن فإذا وضعنا ثقتنا في حدس بروب حين يعتبر الوظائف بأنها تغطي دوائر أفعال شخوص القصة، فإنّ الصيغ الّتي يعطيها لوظائف مختلفة، توقعنا في أغلب الأحيان في حيرة. وإذا كان رحيل البطل يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع من النشاط، فإنّ الإحساس بالنقص

[1] Joseph Courtés: Introduction à la Sémantique narrative et discursive, Hachette, Paris, 1976, p 24

[2] ينظر: حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 26

Le Manque بعيد عن أن يكون فعل، فهو يعين حالة Etat ولا يمكن اعتباره وظيفة، وهكذا عندما نأخذ بعين الاعتبار مجموع تسميات الوظائف البروبية، خرج بانطباع مفاده أنّ هذه الوظائف تستخدم في ذهنه من حيث كونها تحتوي على روايات مختلفة، وتعميم دلالة هذه الروايات لتلخيص مختلف مقاطع القصة، أكثر مما تعين أنواع الأفعال الّتي تقوم فيها التتابع بمهمة إظهار القصة كبرنامج منظم.[1]

2) النظرية البنيوية (الخطاب السردي عند جيرار جينيت Gérard Genette)

يعّرف جيرار جينيت للّسرد بأنّـه العملية الّتي يتوخى السارد من خلالها تقديم القصة، بمعنى فعل السّرد الّذي تتغير ابعاده في رواية أحداث القصة، بتغير الصوت والرؤية والصيغة... والسارد عند جينيت شخصية حقيقية تنتمي إلى عالمنا الواقعي، كما أنّـه قد يكون شخصية متخيلة Personnage fictif أوكلت إليها مهمة الإخبار عن تلك الأحداث. ويكتسب السّرد هنا أهمية كبيرة ؛ لأنه يعّرف بالقصة من خلال الخطاب المعطى، كما تزداد قيمة القصة بالخطاب الحامل لها. والوسيط أي فعل السّرد .[2] والخلفية الأساسية الّتي انطلق منها جينيت هي أنّ بعض المشككين قد أخذوا عيبا على التحيل البنيوي للحكاية؛ فرأوا أنّـه لا يناسب إلا الحكايات البسيطة فقط، كالحكايات الشعبية أو الأساطير، أما في حالة الحكايات الأعقد من ذلك، فإنّ الفرضيات الّتي

[1] أ.ج غريماس: السيميائيات السردية المكاسب والمشاريع، تر سعيد بنكراد، مؤلف جماعي بعنوان: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص184

[2] Gerard Genette: Figures III, Cérès Edition, Tunis, 2ème pub, 1993, p10

صيغت لا يصبح من السهل الوقوف عليها، والتأكد من صلاحيتها.[1] ومن ثم عمل جينيت على إثبات صحة هذا الكلام، وقطع الشك باليقين في هذا الصدد، فقام بتقديم دراسة نقدية بنيوية لأعقد وأطول النصوص الروائية، وهي رواية بحثا عن الزمن الضائع للروائي مارسيل بروست، وذلك في كتابه خطاب الحكاية: بحث في المنهج.•

وقد حاول جينيت في هذه الدراسة تنظيم إطار عمل تحليل الخطاب السردي بعامة في ثلاثة مجالات يقول:" وربما يسمح لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردي (أو على الأقل بصياغتها) وفقا لمقولات مقتبسة من نحو الافعال، ستختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي: تلك الّتي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية والقصة، والّتي سندرجها تحت مقوله الزمن؛ وتلك الّتي تتعلق بأنماط التمثيل السردي وأشكاله ودرجاته، وبالتالي بصيغ الحكاية؛ وأخيرا تلك الّتي تتعلق بالكيفية الّتي يبدو بها السرد نفسه (بالمعنى الّذي عرفناه به، أي الوضع أو المقام السردي) مستتبعا في الحكاية ومعه محركاه: السارد ومتلقيه الحقيقي أو المفترض، وقد نميل إلى إدراج هذا التحديد الثالث تحت عنوان التشخيص، لكن لأسباب – ستظهر جليا فيما بعد– يبدو لي من المفضل تبني مصطلح ذي إيحاءات نفسية أقل جلاء... هذا المصطلح هو الصوت".[2]

---

[1] وائل سيد عبد الرحيم سليمان: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 115

• الكتاب في لغته الأصلية هو Figures III Edition Seuil, Paris, 1re publication 1972 وتوجد له ترجمة باللغة العربية قام بها كل من محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، ط2، 1997، ص 41-42

أولا: الزمن Le temps

إنّ الزمن عنصر مهم ومميّز في دراسة النصوص القصصية بصفة عامة، ليس باعتبارها شكلا تعبيريا قائما على سرد أحداث تقع في الزمن فقط، وليس لأنّها فعل تلفظي يخضع الأحداث المروية لتوال زمني، وإنما لكونها تداخل وتفاعل بين مستويات زمنية متعددة ومختلفة.[1] فالنقطة الأساسية الّتي ينطلق منها جينيت هنا، هي التمييز بين القصة Histoire والخطاب Discours؛ إذ بقصد بالقصة المتن أو المادة الحكائية الّمشيرة إلى تتابع الأحداث، سواء كانت هذه الأحداث واقعية أو خيالية، وهي موضوع الخطاب، حيث تعبر عن محتواه. وهي تعني المدلول Signifié في مفهوم دي سوسير De Saussure. أما الخطاب فيعني الملفوظ السردي باعتباره نظاما لغويا خاصا، يكون مكتوبا أو شفهيا أو في شكل حركة أو صورة، ليعرّف بالمادة القصصية، فهو في شكله يعتبر دالا Signifiant .[2]وبالتالي فإنّه من الضروري الوعي بأنّ لكل منهما زمنه، وأنّ لهذين الزمنين ترتيبهما الخاص بهما، يقول جينيت :" سندرس العلاقة بين زمن القصة وزمن الحكاية• (الكاذب) طبقا لما يبدو لي تحديدات أساسية ثلاثة هي: الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة،

---

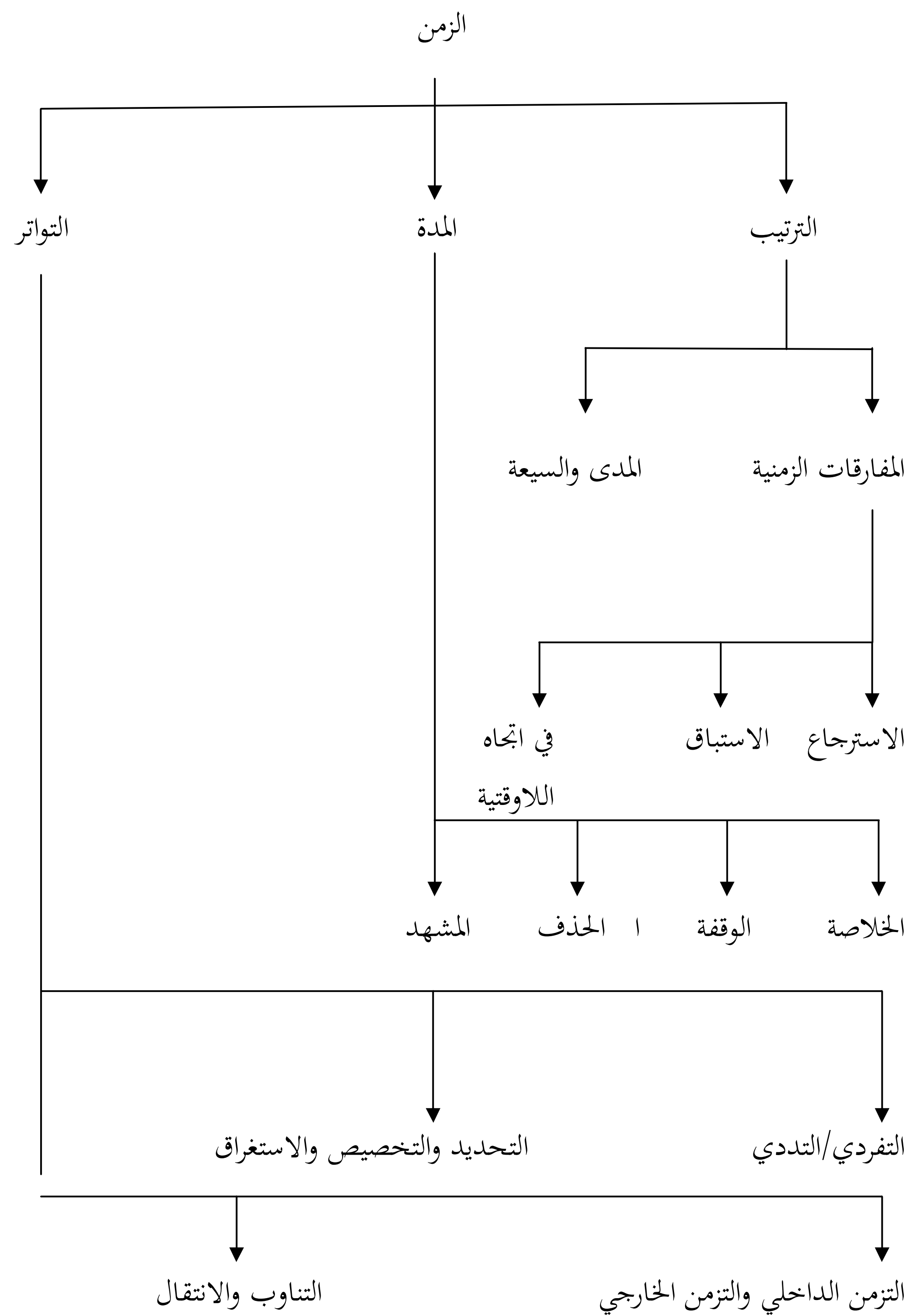
[1] عبد العال بوطيب: إشكالية الزمن في النص السردي، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ع 12، صيف **1993**، **ص 120**

[2] **Gerard Genette**: **Figures III**, **p99**

• المقصود بالحكاية هو الخطاب الّذي تحدثنا عنه آنفا، حيث نعتمده في دراستنا لأننا وجدناه في الطبعة الأصلية باللغة الفرنسية Discours، وفي بعض الدراسات وجدناه تحت اسم سرد، في حين أنّ جيرار جينيت يفرق بين المصطلحات الثلاثة (قصة، خطاب، سرد) ويجعلها مكونات لمسمى واحد هو المحكي Le Récit، والّذي سنتحدث عنه في مضمار لاحق

والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية... والصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية و المدة الكاذبة (في الواقع طول النص) لروايتها في الحكاية، وأعني صلات السرعة... وأخيرا صلات التواتر أي — بعبارة تقريبية فقط — العلاقات بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية..." [1] أي أنّ عنصر الزمن يشتمل هو الآخر على ثلاث قضايا هي الترتيب المدة التواتر. ولتبسيط أهم القضايا الّتي تدرس في عنصر الزمن، يوضع المخطط الآتي، على أن نشرح الجزئيات المتبقية في الشق التطبيقي من بحثنا.

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 46 – 47


الزمن
الترتيب
المدة
التواتر
المفارقات الزمنية
المدى والسيعة
الاسترجاع
الاستباق
في اتجاه
اللاوقتية
الخلاصة
الوقفة
ا الحذف
المشهد
التفردي/التددي
التحديد والتخصيص والاستغراق
التزمن الداخلي والتزمن الخارجي
التناوب والانتقال

ثانيا: الصيغة Le Mode

الصيغة في السرديات البنيوية هي الكيفية الّتي يعرض بها السارد القصة ويقدمها لنا، فإذا كان موضوع البحث في الرؤية السردية• هو تحديد موقع المتكلم ومنظور كلامه : من أين يتكلم المتكلم ؟ فإنّ موضوع الصيغة هو تحديد الطريقة الّتي ينقل بها السارد كلام الآخرين، وتحديد خطابات المتكلم من الرواية – أي رواية الأحداث – سواء تعلق الأمر بكلام السارد أو كلام الشخصيات.[1]

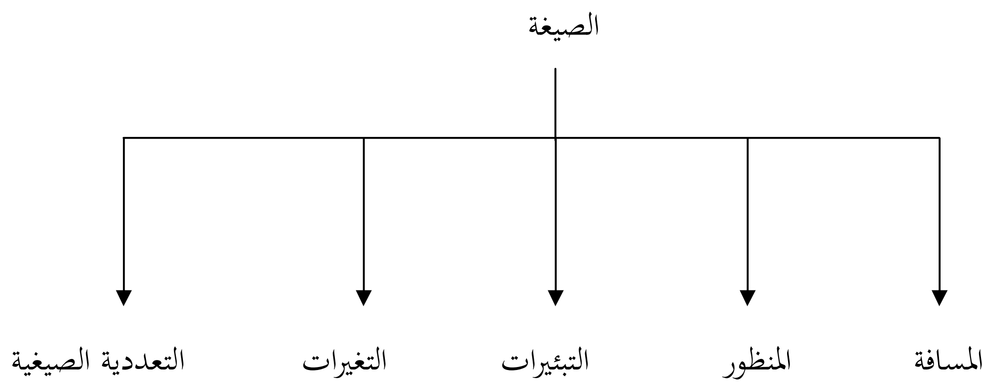
ويعّرف جيرار جينيت الصيغة ومجالات العمل الّتي تتضمنها في تحليل الخطاب السردي بقوله:"فالمرء يستطيع أن يروي كثيرا أوقليلا ممّا يروى، وأن يرويه من وجهة النظر هذه أو تلك، وهذه القدرة وأشكال ممارستها بالضبط هي الّتي تشير إليها مقولة الصيغة السردية... إنّ للتمثيل بل للخبر السردي درجاته؛ فالحكاية يمكنها أن تزّود القارئ بما قل أو جل من التفاصيل، وبما قل أو جل من المباشرة، وأن تبدو بذلك على مسافة (حسب استعارة مكانية شائعة ومناسبة، على ألا تفهم حرفيا) بعيدة أو قريبة مما ترويه، ويمكنها أيضا أن تختار تنظيم الخبر الّذي تبلغه، ليس بعد ذلك النوع من الفرز المنتظم، بل حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك في القصة (شخصية أو مجموعة شخصيات)، والّذي ستتبنى الحكاية أو تتظاهر بتبني ما يسمى عادة برؤيته أو وجهة نظره؛ وعندها تبدو الحكاية متخذة حيال القصة هذا المنظور (حتى نواصل الاستعارة المكانية) أو ذاك.

• المقصود بالرؤية السردية هو زاوية االرؤية Focalisation حيث يتم تحديد موقع المتكلم من الحكي. وقد اصطلح عليه جيرار جينيت بالتبئير.

[1] محمد بوعزة: تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 109

والمسافة والمنظور كما سُميا وحُددا مؤقتا هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي، الّذي هو الصيغة ".[1]

وفي هذا القول تتضح الصيغة ومجالات العمل الّتي تتضمنها، وهذه المجالات على قدر كبير من الأهمية في فهم الخطاب السردين والوقوف على خلفياته . وهي موضحة في المخطط الآتي



يشير جيرار جينيت إلى الخلط الّذي تخلل أعمال بعض الباحثين بين ما يسميه الصيغة والصوت، فالصيغة هي ضبط المعلومة السردية؛ أي التحكم بأشكالها ودرجاتها.[2] ولا يكتفي السارد عادة بصيغة واحدة، بل يقدم الحدث الواحد بصيغ مختلفة؛ يمكنه أن ينقل كلام الشخصيات حرفيا، وأن يصوّر المشهد وكأنه يقع أمامنا، ويمكنه أن يتناول الحدث كحدث ماضٍ أو آتٍ، وآن ينقل أسلوب الشخصيات بأسلوب مباشر أو غير مباشر، ويمكنه أن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسع

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، ص 177 – 178

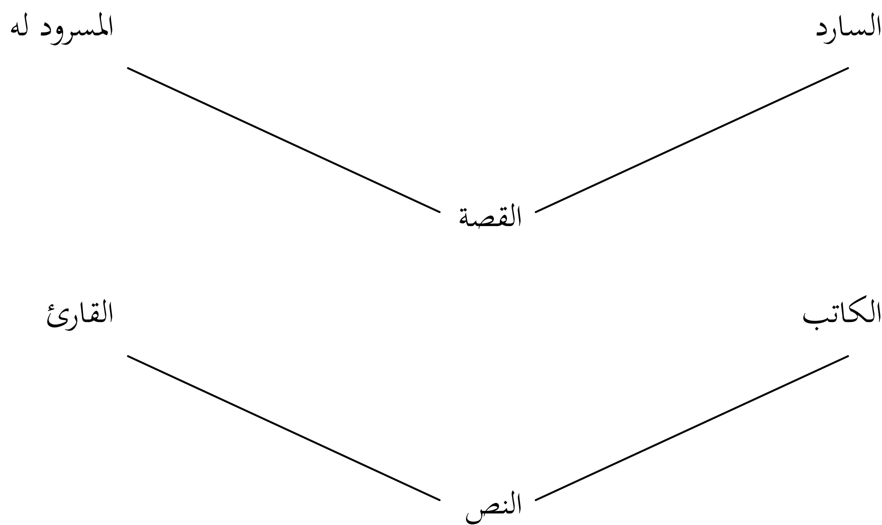
[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة ناشرون، بيروت، ط1، 2002، ص 118

فيها، ويمكنه أن يقف على مسافة قصيرة أو بعيدة مما يرى، وأن يصوغ المعلومات صياغة موحدة أو بحسب منظور كل شخصية، ويمكنه أن يمنح مساحة كبيرة للمونولوج..[1]

ثالثا: الصوت السردي La Voix narrative:

لكل قصة مبدعان مبدع حقيقي هو الكاتب، ومبدع وهمي هو السارد، ونجد في كل رواية عالما مختلفا وساردا مختلفا؛ امرأة، أور جل، أو طفل، أو حيوان.. ومن وجهة نظر علم النفس فالكاتب يحمل أنا اجتماعية moi social وأنا خالقة مبدعة moi créateur، والكتاب هو إنتاج أنا تختلف عن أنا المجتمع والعادات. وقد أضحى التفريق بين الشخصية والكاتب والسارد ضرورة منطقية وسيكولوجية وقانونية بعد الاتهامات الّتي وجهت إلى الروائيين بسبب اعمالهم التخييلية.

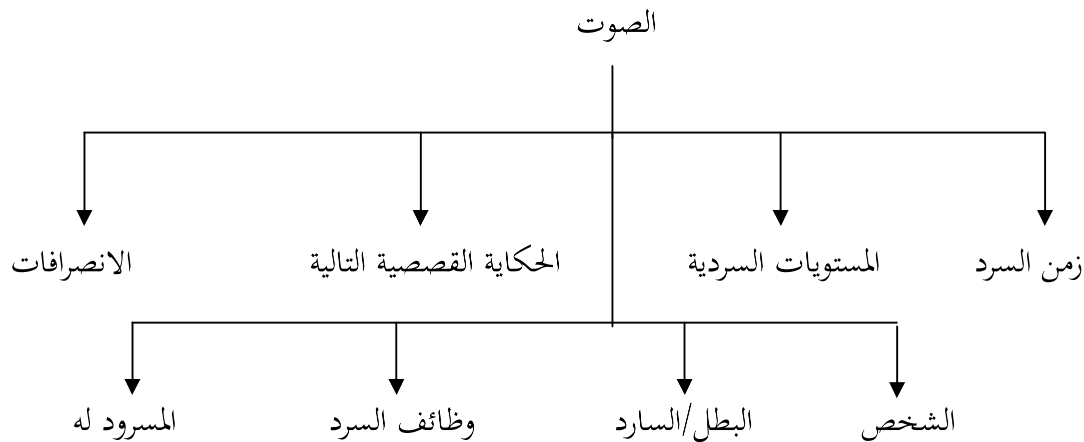
يمكن تلخيص هذه الفكرة في الشكل الآتي



يفترض السارد وجود المسرود له، ويفترض الكاتب وجود القارئ

[1] سامية داودي: صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، ص 80

يتمثل صوت السارد في الخطاب بضمائر مختلفة، ضمير المتكلم أو المخاطب أو الغائب، ويمكن للسارد أن يختار أحد المنظورات المتعددة، كما يمكنه – مثلما أسلفنا الذكر – أن يقف على مسافة قريبة أو بعيدة مما يسرد، وأن يكون علمه بموضوعه تاما أو ناقصا. ووضح جيرار جينيت أنّه في مستوى الصوت من مستويات تحليل الخطاب، يتم تحليل جهة حدوث الفعل في علاقته بالذات، والذات هنا ليست من يفعل أو من يقع عليه الفعل، وإنما أيضا من ينقل الفعل، وكل من يساهم فيه، حتى وإن كان إسهامهم إسهاما سلبيا.[1] ويتضح الصوت بجزئياته من خلال المخطط الآتي، ونشير إلى أنّ هذا المستوى من التحليل هو ثالث وآخر مستوى بالنسبة لنظرية جيرار جينيت البنيوية.



[1] وائل سيد عبد الرحيم سليمان: تلقي البنيوية في النقد العربي، ص 123

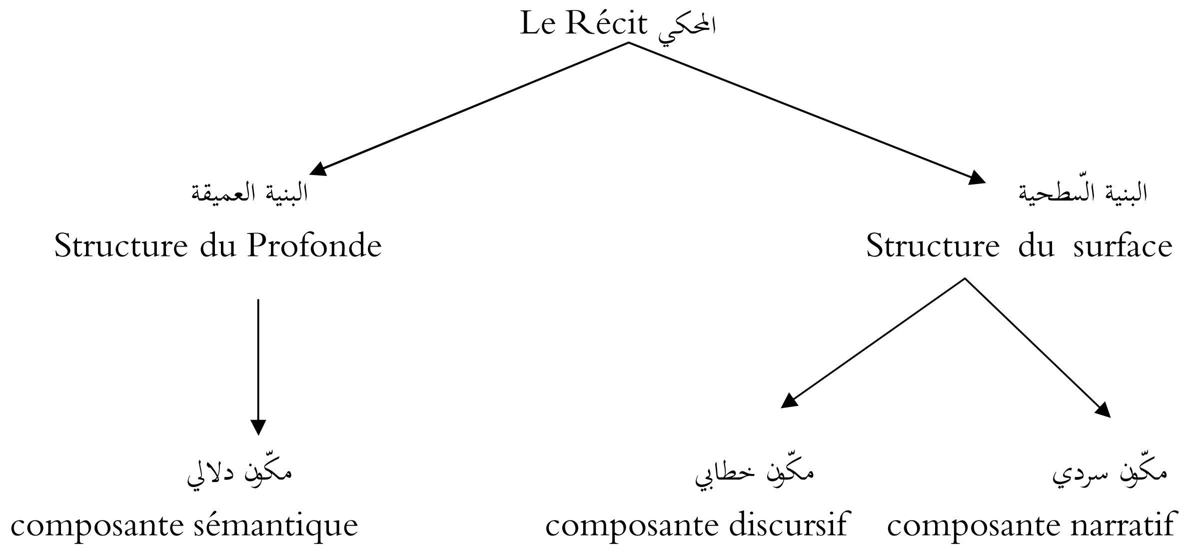
3) النظرية السيميائية (العوامل عند غريماس Greimas Algirdas Julien)

ينطلق السيميائيون على اختلاف مشاربهم من تحديد موضوعهم باعتباره "المحتوى الحكائي"، وذلك بناء على أنهم يحددون تبعا لتمييز لويس هيلمسليف Louis Hjelmslev (1899-1965) للعلامة اللسانية والعلامة الحكائية، تتمفصل إلى دال (تعبير) ومدلول (محتوى)، وبتركيزهم على المدلول (المحتوى) يلغون الدال من دائرة اهتمامهم.[1] حيث إنهم في تشديدهم على المحتوى، يريدون الإمساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي، لأنهم بشكل خاص يهتمون بالمعنى أو الدلالة، ولا يمكن بروز هذا العنصر الثابت إلا من خلال المحتوى، لأنه أساس الحكي.[2] ولعل أهم سيميائي اهتم بالخطاب السردي هو أ.ج غريماس الذي قدّم نظريته الخاصة بالعوامل، مستفيدا من الدراسات السابقة في مجال السرديات كدراسات بروب، ، وقبل الخوض في فحوى هذه النظرية وأهم مقولاتها. نحاول التوقف عند مصطلحي "السردية Narrativité" و"المحكي Récit" وهما مصطلحان •يتكرران كثيرا في هذا المجال.

[1] سعيد يقطين: نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السردي)، مجلة علامات، ص 48

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 50

• استعمل مصطلح المحكي كمعادل ترجمي قابل به بعض نقادنا العرب المصطلح الأجنبي Récit، وعّرِف على أنّه مجموعة من الأحداث والوقائع المتسلسلة والمتتابعة وفق نظام زمني وبعد منطقي. حيث يرون انّ هذا المصطلح يشمل كل الأنواع السردية (الأسطورة، الحكاية، الخرفية، القصة، الرواية...)، وقد يتجاوزها إلى كل ما هو إرسالي يحمل في طياته قصة كاللوحة الزيتية والنقوش.. والأنساق البصرية كالفيلم والسينما والمسرح... ومصطلح المحكي يستوعب كل ذلكن ومن الدارسين من يستعمل أيضا مصطلح المسرود لمقابلة مصطلح Récit. أما مصطلح السردية Narrativité فهو مصطلح ظهر مع النظرية السيميائية، وهو يختلف أيّما اختلاف عن مصطلح سرد Narration (الّذي أشرنا إليه سابقا) وعن مصطلح السرديات Narratologie ؛



يوضح هذا الشكل المستويان الّذان اقترحهما غريماس لتحليل الخطاب السردي، وهما البنية السطحية (وتضم المكّون السردي والمكون الخطابي)، والبنية العميقة (وتضم المكون الدلالي)، وكل مكون يشمل من القضايا، الّتي سنحاول التطرق إلى أهمها.

1) البنية السطحية:

في هذه المرحلة يتم تحليل الخطاب السردي – أو المحكي – وفق طريقتين، يتم في أولاهما مراعاة التسلسل السردي والعلاقات المدرجة في السياق، وفي ثانيهما تستخرج وحدات التقابل

فالسرديات هي علم السرد، أي الجانب الّذي يشمل القواعد العامة والأسس التي ترتبط بالعقل والمنطق العلمي نظرا لوجود اللاحقة logie. أما السردية تتعلق بمحتوى هذا العلم ومادته المبثوثة داخل النصوص، فهي بذلك عند السيبائيين – خاصة غريماس – تعني مجموع الحالات والتحويلات الحاصلة بين الفواعل والموضوعات. لكن الإشكال الواقع في الدراسات العربية هو قابلة بعض الدارسين لمصطلحي Narratologie و Narrativité بنفس الاسم في العربية أي سردية (مثلما فعل ذلك محمد الناصر العجيمي في تابه في الخطاب السردي، نظرية غريماس ص11، وعبد السلام المسدي في قاموس اللسانيات ص 201).

والاختلاف أي علاقات التضاد. حيث تعتبر البنية السطحية قراءة تنتقل من تحليل الأشكال السردية إلى تناول المحتوى؛ بمعنى الانتقال من الدراسة الشكلية إلى الدراسة الدلالية، على أن تكون نقطة الانطلاق هنا هي – الحكاية – منظورا إليها كتتابع للأحداث في مستوى التجلي Manifestation ممّا يفتح المجال بعدئذ أمام معالجة مستوى الرسالة المبثوثة أو المعنى العميق، الّذي يقودنا بدوره إلى استخراج العلاقات المفترضة للحكاية المدروسة بغيرها من الحكايات، وعلاقتها بالمجتمع الّذي تدوولت فيه.[1] وهي تتشعب بدورها إلى مكّونين:[2]

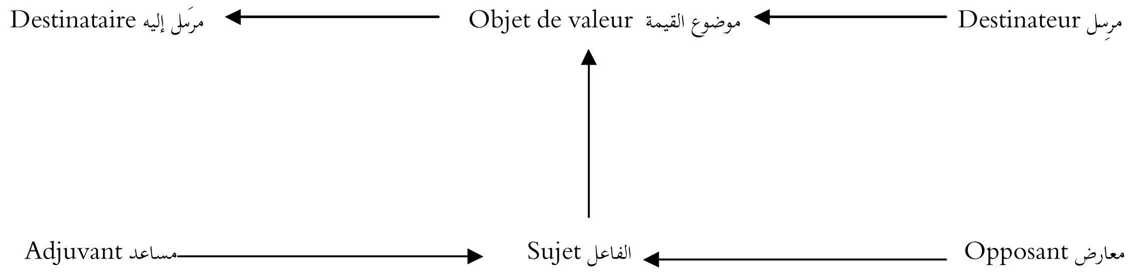
أ– المكون السردي: ويقوم على تتبع العلاقات بين العوامل، والتغيرات الطارئة عليها، ويضم:

النموذج العاملي Modèle actantiel: استفاد غريماس في تطويره للنموذج العاملي من الأبحاث الشكلية الّتي تناولت الحكاية العجيبة، وذلك باستيعابه للمنهج الوظائفي لبروب، فقد رأى أنّ هذا الباحث أوضح مفهوم العامل دون أن يضع بالضرورة المصطلح نفسه، وخاصة عندما وزع الوظائف المتعددة على سبع شخصيات أساسية، وهي الّتي اعتبرها غريماس بمثابة عوامل.[3] ويبسط غريماس هذا النموذج بوضعه في المخطط الآتي:

[1] عبد الحميد بورايو: البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص 90

[2] محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، 1991، ص 31

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 33



ارتأى غريماس توزيعها في ثلاث فئات منطقية، وكل فئة تتكون من عاملين تجمعهما علاقة، وهذه العلاقات هي:[1]

- علاقة الرغبة Relation de Désir: تعد هذه العلاقة قلب النموذج العاملي، كونها تجتمع بين من يرغب أي الفاعل (أو الذات)، وبين ما هو مرغوب فيه أي موضوع القيمة.حيث يكون الفاعل إما في حالة انفصال بموضوع القيمة (ف ∨ م) أو في حالة اتصال به (ف ∧ م)، وهذا ما يسميه غريماس بملفوظ الحالة.[2] أما عن ملفوظ الفعل فهو يستمد علة وجوده من التحويل، ويعمل على الوصلات أو الفصلات الّتي تقوم بين الفاعل وموضوع القيمة، وتشتغل ضمن مسار سردي، يبدأ بوضع أولي ويفضي إلى وضع نهائي، وفيه يتم الانتقال من حالة إلى أخرى، وفق التتابع والاختلاف، وتخضع للمكون الزمني للحكاية في محور قبل/بعد ويمكن أن يأخذ شكلين بوصفه انتقالا من حالة إلى أخرى:

- التحويل الوصلي {(ف ∨ م) ← (ف ∧ م) }
- التحويل الفصلي {(ف ∧ م) ← (ف ∨ م) }

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص 35

[2] حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ص 59

وكل هذا يستلزم التحويل في جميع الحالات فاعلا منفذا هو ليس بالضرورة شخصية معينة، وحتى موضوع القيمة الذي يسعى إلى تحقيقه ليس شيئا محددا أو ثابتا، ومن هنا تنشأ علاقة الصراع بين بعض العوامل في النص، وكل طرف يسعى إلى الدخول في وصلة بالقيم المرجوة.[1]

- علاقة التواصل Relation de Communication: تجمع هذه العلاقة بين المرسل والمرسل إليه، حيث إنّ الأول يفّوض الثاني للقيادة والزعامة؛ إذ يقوم المرسل في وضع أولي بعمل المحرك، وفي وضع نهائي بعمل المقّوم، تكمن وظيفته في الحكم على الأفعال بالسلب أو الإيجاب وتبليغها للمرسل إليه – الفاعل، ليقوم بتنفيذ ما أملى عليه، مما يفسر عنصر التبعية غير المعكوسة، يحتل فيها المرسل المركز الفوقي.

- علاقة الصراع Relation de Lutte: ضمن هذه العلاقة يتعارض عاملان، أحدهما يدعى المساعد وآخر يدعى المعارض، وينتج هذه العلاقة إما منع حصول العلاقتين السابقتين وإما العمل على تحقيقهما.[2] ويعتبر المساعد قوة مؤيدة للفاعل، إذ يتدخل لتقديم يد العون له، بغية تحقيق مشروعه العملي وإصابة هدفه المنشود. فيما يقوم المعارض باعتراض طريقه، فيخلق له جملة من العوائق التي تعرقل اتصاله بموضوع القيمة المرغوب فيه. ولهذا حرص غريماس في صياغة نموذجه العاملي

[1] ينظر رشيد بن مالك: النية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص 12 – 13

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 36

على أن يكون شاملا وقادرا على استيعاب مختلف أشكال النشاط الإنساني، وهكذا استبدل ما جاء به بروب كالوظيفة بملفوظ الفعل، ودوائر الفعل بالعوامل.[1]

البرنامج السردي Programme narratif:

هو تتابع الحالات وتحولاتها المتتالية على أساس العلاقة بين الفاعل والموضوع. ويحدد البرنامج السردي دائما بالحالة لبّ تي تنتهي إليها هذه العلاقة.[2] فهو يلخص عملية التحويل الّتي تتّج باتصال الفاعل بموضوع القيمة المرغوب في الحصول عليه أو بالانفصال عنه. وفي هذا الصدد يؤكد غريماس أنّ الفاعل لا يكون إنسانا بالضرورة وموضوع القيمة ليس شيئا جامدا؛ بل هي أدوار ووضعيات تركيبية تحكمها علاقات منطقية، إذ ينبغي في هذا السياق ملاحظة أنّ درجة الصراع بين العوامل تقاس بالقيم الّتي يسعى كل طرف إلى تحقيقها، وتكتسي على هذا الأساس العلاقة فاعل/موضوع قيمة أهمية بالغة في النص السردي، وواضح من هذا الكلام أنّ القيمة لا تتحقق بمفردها ولا توظف لذاتها، بل تستمد وجودها من هذه الرغبة الدفينة الّتي تملك كيان الفاعل إلى الصراع من أجلها وتملكها.[3]

والفاعل عند غريماس فاعلان هما:

- فاعل الحالة Sujet d'etat ويعبر عنه بملفوظ الحالة، وهو " لا يتحدد من خلال علاقته بموضوعات القيمة الّتي لا تكون كذلك إلا إذا كانت هدفا له، فليس هناك تعريف للفاعل دون وضعه

---

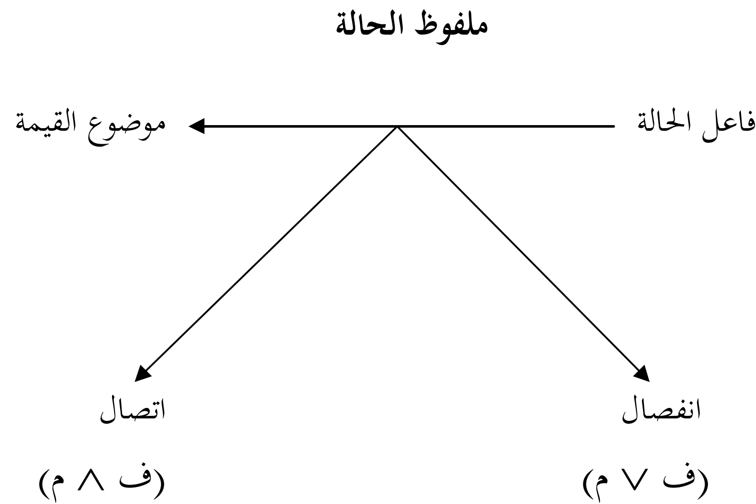
[1] محمد الداهي: سيميائية العمل القصصي، مجلة سيميائيات، جامعة وهران، الجزائر، ع2، 2006، ص 71

[2] ينظر رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص 148

[3] رشيد بن مالك: السيميائية بين النظرية والتطبيق، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة (مخطوط)، بإشراف د. واسيني الأعرج، جامعة تلمسان، 1995، ص 110

في علاقته بالموضوع، هذه العلاقة هي ما يسمى بملفوظ الحالة، ولكن لحذر أن نخلط. فالموضوع والذات هما أدوار وأفكار تعرف بالعوامل Actants او بالأدوار العاملية، فلا وجود لأحدهما دون الآخر". [1]

ملفوظ الحالة

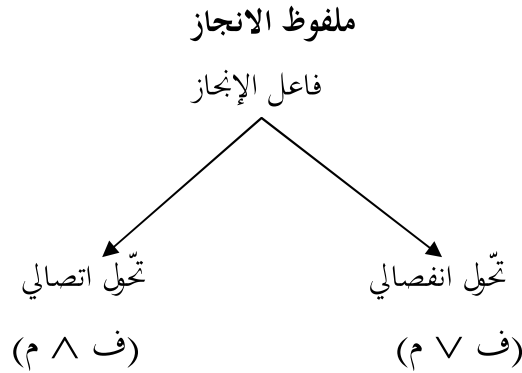


- فاعل الإنجاز ويعبر عه بملفوظ الإنجاز، وهو عنصر حيوي وذو حركة وقدرة وفاعلية في البرنامج السـ ـردي، وملفوظ الإنجاز يمكن أن يأتي في شكل تحّول اتصال أو تحّول انفصالي، فيكون البرنامج السردي مجّسدا في الإنجاز المحّول وممثلا بفاعل الإنجاز، عاملا على تحويل حالة الانفصال إلى حالة اتصال. [2] فيتحقق بذلك ما رغب فيه فاعل الحالة وهو بلوغ هذفه بالاتصال بموضوع القيمة أو حتى الانفصال عنه.

---

[1] Voir: Groupe d'entervernes, Analyse sémiotique des textes, introduction théorie– pratique, Presse universitaire de Lyon, France, 4ème Ed, 1984, p15

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص35



ب س : ف ت (ف1) =›{(ف2 ∨ م) ← (ف2 ∧ م) }•

أو ب س : ف ت (ف1) =›{(ف ∧ م) ← (ف ∨ م) }

وهناك حالات يكون فيها فاعل الحالة هو نفسه فاعل الإنجازن فنجده هو الراغب وفي نفس الوقت يسعى لتحقيق هذه الرغبة بفعل التحويل.

ب س : ف ت (ف) =›{(ف ∨ م) ← (ف ∧ م) }

ب– المكون الخطابي: وهو مكون ذو صلة بالعالم المحسوس في تّنوعه اللانهائي. ويكتسي طابعا جدليا لتحكّم ثنائية التّوحد والتنّوع فيه. بيان ذلك أن الذات المنشئة تسعى إلى رّد المتفّرق إلى

• تفسر الرموز الواردة في معادلة البرنامج السردي على النحو الآتي: ب س برنامج سردي ف ت فعل التحويل ف1 فاعل الإنجاز { } ملفوظ الإنجاز () ملفوظ الحالة ف2 فاعل الحالة =› الإنجاز ← الانتقال م موضوع القيمة ∧ الاتصال ∨الانفصال

الواحد والمتعدد إلى المفرد.[1] وفي هذا الصدد تجدر الإشارة إلى علاقة المكون الخطابي بالمكون السردي(واللذان يشكلان في مجموعهما البنية العميقة)، حيث يتم الانتقال من المسار السردي باعتباره عنصرا ضابطا لمجموعة من الأدوار العاملية، ومحددا لرحلة البطل ومتحكما في أفعاله وتحولات الحالة الخاصة به، إلى المسارات التصويرية باعتبارها عنصرا مولدا لسلسلة من الأدوار الثيمية. إن الأمر يتعلق بانتقال يقودنا من المكون النحوي حيث تمثل الحكاية أمامنا كسلسلة من الحالات والتحولات وتتأسس كينية سردية، إلى المكون الخطابي بصفته استثمارا دلاليا لهذه البنية. وبعبارة أخرى ننتقل من الخطاطة السردية إلى ما يشكل الأبعاد الدلالية للنص السردي.[2]

2(**البنية العميقة**):

يتم فيها رصد أو استخلاص المعنى أو الدلالة القائمة على التقابلات و الاختلافات السيميولوجية و الدلالية وشكلنة المعنى في المربع الدلالي.[3] حيث انتقل غريماس في دراسته البنية العميقة من التقطيع إلى وحدات دلالية صغرى أطلق عليها تسمية المعانم.[4] و يركُز فيها على مفاهيم اللسانيات في شكلها البنيوي و وجهتها الدلالية الموصولة بالحياة الاجتماعية للأفراد و الجماعات،

[1] محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، نظرية غريماس، ص 75.

[2] سعيد بنكراد : من السردي الى الخطابي، مجلة علامات، 2003

[3] نسيمة حمدان: البنية العميقة في رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، رسالة ماجيستير في السيميائيات وتحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، اشراف أ.د بورايو عبد الحميد، 2011 ، ص9.

[4] محمد الناصر العجيمي: في الخطاب السردي، ص87.

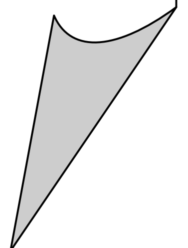
وأساس ذلك أن النص الإبداعي ليس نتاجا، وإنما هو إشارة إلى شيئ يقع وراءه لتصبح مهمة الناقد استشفاء هذه الإشارة، واستكشاف حدودها وتأويلها.

الفصل الأول

السّرد في الخطاب النثري العربي القديم

المبحث الأول مفهوم الخطاب النثري وأجناسه في الطرح العربي القديم

المبحث الثاني السّرد في الأجناس النثرية العربية القديمة



المبحث الأول

مفهوم الخطاب النثري وأجناسه في الطرح العربي القديم

1) مفهوم الخطاب النثري في الطرح العربي القديم

2) أجناس الخطاب النثري العربي القديم

أ – أجناس الخطاب النثري الشفوي

ب – أجناس الخطاب النثري الكتابي

1) مفهوم الخطاب النثري في الطرح العربي القديم

قبل الخوض في المفهوم الاصطلاحي للخطاب النثري، لا بد من الوقوف عند المعنى اللغوي لكلمة نثر، وكيف تطورت دلاليا من البعد المادي إلى البعد اللغوي، لتطلق فيما بعد على ذلك الفن القولي. إذ يبدو أنّ لفظة نثر ترجع في لغتنا إلى أصل مادي حسي هو النثرة؛ أي الخيشوم أو الفرجة بين الشاربين، ومنه قيل:" نثرت المرأة بطنها، ونثرت الشاة نثيرا، عطست وأخرجت من انفها الأذى، والنثار والنثارة بمعنى النثر، وهو الفتات المتناثر حول الخوان، ويقال: ما أصبت من نثر فلان شيئا ".[1] وجاء في لسان العرب قول ابن منظور:" النثر نثرك الشيء بيدك، ترمي به متفرقا مثل: نثر الجوز واللوز والسكر، وكذلك نثر الحب إذا بذر، وهو النِ ثار.والنُ ثار فتات ما يتناثر حوالي الخوان من الخبز، ونحو ذلك من كل شيء ".[2] أما في القاموس المحيط للفيروز أبادي (المتوفى سنة 817 هـ) فقد جاء :" نثر الشيء وينثره، وينثره نثرا ونثارا: رماه متفرقا ".[3]

يتضح لنا من النصوص المعجمية السابقة أنّ لفظة نثر تحمل دلالة الشيء المبعثر والمفّرق والمشتت، وهذا يعني عدم الانتظام، وهذه إحدى مواصفات النثر في الكلام الّذي يقابله النظم. ثم أخذت اللفظة بعد ذلك دلالة معنوية تختص بالكلام، حيث جاء في أساس البلاغة :" رأيته يناثره

[1] جار الله محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، تح: عبد الرحيم محمود، مادة (نثر)، دار المعرفة، بيروت، ص446

[2] جمال الدين أبو الفضل ابن منظور: لسان العرب، إع: يوسف خياط، ج3، مادة (نثر) دار لسان العرب، بيروت، ص 578

[3] مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي الشيرازي: قاموس المحيط، ج2، مادة (نثر) دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1999، ص229

الدّر إذا حاوره بكلام حسن، ورجل نُثر مهذار ومذياع للأسرار ".[1] فالنثر في هذا السياق اللغوي هو الكلام الّذي لا يحكمه نظام ولا وزن. وهكذا فقد أخذت اللفظة دلالة الكلام الكثير المتفّق، ثم أصبحت مقصورة على الكلام الأدبي الفني الذي رقى عن مستوى الكلام اليومي شكلا ومضمونا، وقد استعملها الأدباء والنقاد بهذا المفهوم.

أما إذا انتقلنا إلى المعنى الاصطلاحي فإنّ الخطاب النثري يستعمل كقسيم للخطاب الشعري، والاثنان يجمع بينهما الخطاب الادبي؛ فالخطاب لفظ عام يطلق على النثر والشعر، كما يطلق على حقول معرفية أخرى كالدين والسياسة والفلسفة... وما إلى ذلك، وكلمة " النثري" أو "الشعري" صفة تبين نوع هذا الخطاب.[2] وإذا أردنا تتبع مدلول كلمة نثر في موروثنا النقدي العربي، فإننا نجد النثر يسمى " كلاما " من ذلك ما ورد في نقد أحمد بن أبي طاهر لكلام سعيد بن حميد• : " لو قيل لكلام سعيد وشعره ارجع لأهلك لما بقي منه شيء".[3] ويلاحظ هنا كيف جعل الكلام مقابلا للشعر، مما يدل على أنّ المقصود به النثر، ويسمي بشر بن المعتمر (المتوفى 210هـ) في صحيفته البلاغية الّتي رواها له الجاحظ (المتوفى 255هـ) النثر بصناعة الكلام".[4] ويتحدث ابن المعتز (المتوفى

---

[1] الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (نثر)، ص 446

[2] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2010، ص 72

• هو سعيد بن حميد من أولاد الدهاقين، ولد ببغداد ونشأ بها، كاتب وشاعر ومترسل، حسن الكلام فصيح اللسان، كان أبوه وجها من وجوه المعتزلة

[3] أبو الفرج محمد ابن النديم: الفهرست، نشره الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة/ بيروت، ط2، 1997، ص 155- 156

[4] ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، تح: عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط7، 1998، ص 139

296هـ) عن بعض المحسنات البديعية في الكلام والشعر، كما يستعمل مصطلح "الكلام البديع" في مقابل "الشعر البديع".[1] ويجعل الآمدي (المتوفى 371هـ) الكلام مقابلا للشعر فيقول: "...ومثل هذا في الشعر والكلام كثير مستعمل".[2] وجاء في كتاب البرهان لابن وهب • :" واعلم أنّ سائر العبارة في كلام العرب، إمّا أن يكون منظوما أو منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام ".[3] كما أطلق ابن طيفور (المتوفى 280 هـ) على أحد كتبه اسم المنظوم والمنثور.

غير أننّا في المقابل نجد بعض النقاد يدرجون النثر تحت قسمة عامة هي الكلام الّذي يشمل الشعر والنثر، فقد جاء في كتاب الوساطة للجرجاني (المتوفى 366هـ) قوله: " كذلك الكلام: منظومة ومنثورة".[4] وقال مسكويه (المتوفى 421هـ) : " إنّ النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام، والكلام جنس لهما ".[5] وفي ذلك ما يدل على أنّ الكلام أشمل من النثر في مفهوم هاذين الناقدين؛ إذ يندرج النثر تحت قسمة عامة هي الكلام الأدبي الّذي ينقسم إلى قسمين هما الشعر والنثر. كما ارتبط النثر بالكتابة، حتى سمي بها، وصار كثير من النقاد العرب القدامى إذا استعملوا مصطلح

---

[1] ابن المعتز: كتاب البديع، تح: عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ط 1، 2001، ص 11

[2] أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، ط3، 1959، ص 244

• هو من علماء القرن الرابع الهجري كان معاصرا لقدامة بن جعفر (المتوفى 327هـ)

[3] إسحاق أبو الحسين بن إبراهيم ابن وهب الكاتب: البرهان في وجوه البيان، تح: حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، 1969، ص127

[4] علي بن عبد العزيز القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة، ط4، 1966، ص412

[5] أبو حيان التوحيدي وأحمد بن محمد مسكويه، الهوامل والشوامل، تح: أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951، ص 309

"الكتابة" إنما يعنون بها "النثر"، فقد سمى أبو هلال العسكري كتابه بالصناعتين "الكتابة" و"الشعر"، ووسم ابن الأثير (المتوفى 637هـ) كتابه بالمثل السائر في أدب الكاتب والشاعر.

وعلى الرغم مما نلاحظه من وجود أجناس نثرية تبدو لنا ذات صيغة شفوية كالحكاية والسيرة الشعبية، وأخرى ذات صيغة كتابية كالرسائل والمقامات، إلا أنّ الامر يظل نسبيا؛ لأنّ نقادنا القدامى لم يفرقو بين ما هو شفوي من أجناس الخطاب النثري، وبين ما هو كتابي منه، اللهم إلا ما قام به الجاحظ (وتبعه في ذلك ابن وهب) حينما أسّس للخطابة، بعدّها جنسا شفويا يراعى فيه المقام، أو ما أسماه "مراعاة الكلام لمقتضى الحال". وما عدا ذلك فقد نص النقاد على أنّ الخطابة جنس داخل في الكتابة الفنية، لأنّ الخطبة تلقى شفاهة ثم تكتب، وقد تكتب ثم تلقى، وقد نص على ذلك بعض النقاد العرب القدامي.[1] فهذا أبو هلال العسكري يقول في معرض حديثه عن الرسائل والخطب "... ولا فرق بينهما إلا أنّ الخطبة يشافه بها، والرسالة يكتب بها، والرسالة تجعل خطبة، والخطبة تجعل رسالة ".[2] ويجعل الجاحظ الكتابة من أنواع التعبير الّتي يشملها البيان، وهو في تعريف الجاحظ له : "الدلالة الظاهر على المعنى الخفي".[3] ويحصر الجاحظ أنواع التعبير الّتي يسميها " الدلالة على المعاني"

[1] ينظر: مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص 73 – 74

[2] الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري: الصناعتين، الكتابة والشعر، تح: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1981، ص74

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص75

في خمسة أشياء من بينها: "البيان بالخط أو الكتابة".[1] فالكتابة نوع من أنواع البيان حسب رأي الجاحظ.

وعلى العموم فالنثر في عرف جلّ النقاد العرب القدامى فن قولي غير منظوم، يقابل الشعر باعتباره فنّا قوليا منظوما، والفرق بينهما لا يكمن إلا في عنصر النظم (الوزان والقافية) فقط، وكأنّ هؤلاء النقاد لم يدركوا أنّ في النثر نوعا من النظم والإيقاع الناجم عن التشكيل اللغوي أولا، وعن ضروب المحسنات البديعية المستعملة ثانيا. فقد لا حظ طه حسين أنّ النقاد العرب لم يفرقو بين الشعر والنثر إلا في الوزن والقافية، أّما فيما سوى ذلك فإنهما متساويان، ينطبق على أحدهما ما ينطبق على الآخر، فقال عن هؤلاء النقاد :" لم يلحظو أي فارق بين ما هو شعر وما هو خطابة، وكا ما يفّرق عندهم بين الشعر والنثر إنما هو الوزن والقافية، ولما كان لهذين – أي الوزن والقافية – علم خاص هو العَروض، فقد أصبح النثر والشعر عندهم متساويي الحظ من العبارة، يقولونه عن أحدهما ويقلونه عن الآخر. وقواعد البلاغة الّتي يطبقونها على النثر، تنطبق عندهم على الشعر، وإن يكن ثمة فارق فإنه شيء تقديري ".[2] والأرجح أنّ طه حسين قد استنتج ذلك من أقوال بعض النقاد القدامى، كقول ابن وهب في البرهان:" وقد ذكرنا المعاني الّتي يصير بها الشعر حسنا، وبالجودة موصوفا، والمعاني الّتي يصير بها قبيحا مرذولا، وقلنا غّن الشعر كلام مؤلف، فما حسن منه فهو في

---

[1] ينظر المصدر السابق: ص 76، ويقارن بالحيوان – للجاحظ – ج1 ص 33 إذ يحصرها في أربعة أقسام فقط بقوله " واجعل البيان على أربعة أقسام لفظ وخط وعقد وإشارة ".

[2] طه حسين: البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر (مقدمة لكتاب نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر)، المكتبة العلمية، بيروت، 1980، ص 16

الكلام حسن، وما قبح منه فهو في الكلام قبيح. وكل ما ذكرناه هناك من أوصاف جيد الشعر، فاستعمله في الخطابة والترسل، وكل ما قلناه من معايبه، فتجنبه ها هنا ".[1] ويقول في موضع آخر:" وفي الشعر والنثر جميعا تقع البلاغة أو العي والإيجاز والإسهاب ".[2] وكذا قول الجرجاني في الوساطة:" وليس ما رسمه لك في هذا الباب بمقصور على الشعر دون الكتابة، ولا بمختص بالنظم دون النثر".[3] وقول العسكري في الصناعتين عن الكلام بأنّه :" يحسن سلاسته وسهولته ونصاعته وتخيّر لفظه وإصابة معناه وجودة مطالعه ولين مقاطعه واستواء تقاسيمه وتعادل أطرافه وتشبه أعجازه بهواديه وموافقة مآحيره لمباديه مع قلة ضروراته بل عدمها أصلا، حتى لا يكون لها في الألفاظ أثر، فتجد المنظوم مثل المنثور في سهولة مطلعه وجودة مقطعه وحسن وصفه وتأليفه وكمال صوغه وتركيبه ".[4] وهذا يعني توفر عنصر الأدبية في الشعر والنثر معا.

وليس صحيحا ما ذهب إليه بعض الباحثين المعاصرين من أنّ النقاد العرب القدامى كانوا إذا " قابلوا بين الشعر والنثر، فإنما على أساس أنّ الأول كلام أدبي، وأنّ الثاني كلام غفل ليست له خصائص فنية ".[5] بل إنّنا لا نكاد نجد فرقا واحدا في قواعد البلاغة بين الخطابين الشعري والنثري عند هؤلاء النقاد.[6] وهذا الحكم كان نتيجة استخلصوها من واقعهم الأدبي، حيث إنّ الأساليب الّتي

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 151

[2] المصدر نفسه، ص 127

[3] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص24

[4] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 69

[5] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع الهجري، سراس للنشر، تونس، 185، ص 98

[6] ينظر: إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط1966،3، ص 325

كان يتبعها الكتاب في صياغة الرسائل الرسمية والأدبية على حد سواء هي تلك الأساليب الشعرية والمتمثلة خصوصا في الأسجاع الكثيرة، وفي المحسنات اللفظية والمعنوية الأخرى، كالجناس والطباق والمقابلة والتورية، وغيرها. وبصفة عامة فإنّ علم البلاغة قد استغل ذلك الاستغلال الواسع في صياغة الرسائل ولا سيما منه فرع البديع.[1] ويرى شوقي صيف أنّ كتاب القرن الرابع قد " رفعوا الحواجز الّتي كانت تفصل بين أسلوب الشعر وأسلوب النثر، أو قل على الأقل إنهم رفعوا كثيرا من هذه الحواجز، فقد أحالوا نثرهم إلى موسيقى خالصة، فكله ألحان وأنغام ".[2]

وعموما فإنّ هذه الآراء وغيرها لا تعني بالضرورة أنّ نقادنا القدامى لم يدركو المفارقات الفنية الدقيقة بين الخطابين الشعري والنثري، فقد كانت معايير الموازنة بينهما تقوم عندهم على الخصائص النوعية لكل منهما، ومن أهم الفروق الّتي لاحظوها بين الخطابين؛ فرق البناء والوحدة المتوفر في النثر دون الشعر، في رأي الصابي والتوحيدي والمرزوقي.. وخاصية الوضوح المتوفرة في النثر والغموض المتوفرة في الشعرفي رأي المبرّد والمرزوقي، والإيقاع المتوفر في الشعر بدرجة أكبر من النثر في رأي أبي هلال العسكرين والصدق في النثر والكذب المتوفر في الشعر في رأي الفارابي (الّذي يسميه تخييلا) والعسكري والآمدي، وارتباط النثر بالعقل والشعر بالطبيعة والوجدان.[3] وهذه الفروق تنفي رأي طه

---

[1] الطاهر محمد توات: أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993، ص394

[2] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط6، 1971، ص 21

[3] مصطفى البشير قط، مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي والقديم، ص 78

حسين، القائل بأنّ النقاد العرب القدامى لم يفرقوا بين الشعر والنثر إلا بعنصري الوزن والقافية أو ما يسمى بالنظم.

2) أجناس الخطاب النثري العربي القديم

ينقسم الخطاب النثري إلى أجناس• مختلفة عن أجناس الخطاب الشعري، ولإن كان النقاد العرب القدامى قد أفاضوا الحديث في الأجناس الشعرية، فإنّ بحثنا فيما قالوه عن الأجناس النثرية سيفضي إلى أنّه كان نزرا قليلا لا يفي بالحاجة العلمية ولا يشفي الغليل المعرفي، على الرغم من أنّ الخطاب النثري بدأ يزاحم الخطاب الشعري في موضوعاته فيسطو عليها، ويبسط فيها القول بداية من العصر العباسي. إذ "بعد أن كان المدح والهجاء والرثاء... أمورا لا تتجاوز الشعر طمع فيها الكتاب، فمدحوا وهجوا... ووصفوا فأكثروا من وصف أشياء لم يكن الشعر يعرض لها، ثم عندما تناولوا هذه الفنون الّتي كانت في أول الأمر مقصورة على الشعراء بسطوها بسطا يفوق ما كان مألوفا في الشعر". [1] ومن ذلك نثر بديع الزمان الهمذاني وأبي حيان التوحيدي والحريري... وغيرهم.

وتكاد أجناس الخطاب النثري تنحصر حسب آراء نقادنا القدامى تحت جنسين أساسين كبيرين، كانا دائما الظهور والسيطرة على النشاط النثري عند القدامى، ألا وهما الخطابة، باعتبارها جنسا شفويا، والرسالة بعدّها جنسا كتابيا، حيث اهتم الجاحظ في كتابه البيان والتبيين بالحديث عن

• مصطلح الجنس يعادل في المفهوم مصطلح النوع الأدبي أو الفن، وقد ورد هذا المصطلح – أي الجنس – في المدونات النقدية العربية (راجع الصناعتين للعسكري ص17، والموازنة للآمدي ص376...)

[1] طه حسين: من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، ط 10، 1969، ص 55 – 56

الجنس الأول أي الخطابة، حيث أراد أن يرد على بعض الشعوب الذين كانوا يعيبون على العرب خطبهم وتقاليدهم في إلقاء تلك الخطاب كإمساكهم بالعصا.[1] وإن كان أبو هلال العسكري في كتابه الصناعتين قد حصر الأجناس النثرية في الخطابة والترّسل.[2] فإنّ ابن وهب في كتابه البرهان في وجوه البيان يرى أنّ أجناس النثر أربعة هي: الجدل والحديث إضافة إلى الجنسين السابقين، يقول: " وليس يخلو المنثور من أن يكون خطابة أو ترسلا، أو احتجاجا، أو حديثا، ولكل واحد من هذه الوجوه موضع يستعمل فيه ".[3] والمقصود بالاحتجاج هو الجدل أو ما يعرف بالمناظرة. أّما الحديث فيقصد به على الأرجح ما يدور بين الناس من كلام في الحياة اليومية، لقوله :" أما الحديث فهو ما يجري بين الناس في مخاطباتهم ومجالسهم ومناقلاتهم ".[4] وهو على هذا النحو لا يمكن أن يندرج ضمن الأجناس النثرية، لأنّ النثر في مفهوم النقاد هو الكلام الفني الأدبي الّذي يرقى عن مستوى التخاطب اليومي.

وما يلفت الانتباه في بحثنا عن الأجناس النثرية في التراث النقدي العربي، هو إشارة ابن النديم في كتابه الفهرست إلى وجود جنس نثري قصصي، عرفه الأدب العربي تأثرا بالأدب الفارسي وهو الخرافة على لسان الحيوان.[5] في حين أنّ نقدانا القدامى لم يذكروا هذا الجنس ولم يفصلوا في الحديث

---

[1] ناهد أحمد السيد الشعراوي: من مصادر التراث العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2005، ص 1136

[2] راجع كتاب الصناعتين، ص 154 – 179

[3] ابن وهب البرهان في وجوه البيان، ص 150

[4] المصدر نفسه، ص 198

[5] ابن النديم: الفهرست، ص 369

عنه، مثلما لم يفصلوا في الحديث عن باقي الأجناس النثرية، إذ " ينبغي أن نعترف أنّ الأجناس النثرية في الأدب العربي مغبونة إلى حد ما، فهي لم تطرح على بساط البحث بذلك البروع إلى التعميق والتحليل الّذين استأثرت بهما دراسات الشعر العربي".[1] ولعّل سبب انصراف العرب عن الاهتمام بالأجناس النثرية الأخرى، واكتفاؤهم بالحديث عن جنسي الخطابة والرسالة، يرجع إلى قيمة هذين الجنسين، إذ ارتبطت الخطابة بالجانب الديني وارتبطت الرسالة (خاصة الديوانية) بالجانب السياسي المرتبط بشؤون الدولة، فالخطابة والرسالة على حد تعبير العسكري " تختصان بأمر الدين والسلطة ".[2]

وعلى هذا فإنّ اهتمام نقادنا القدامى بهذين الجنسين استمر إلى نهاية القرن الرابع الهجري، إذ فصلوا القول فيهما، ووضعوا لكل منهما شروطه الفنية الّتي تحدد خصائصه ومميزاته، على الرغم من أنّ كثيرا ممّا ذكروه في باب الرسائل، مكرور مع ما أوردوه في الخطابة.[3] حيث لم يفرق النقاد القدامى بين الخطاب النثري الشفوي (الخطابة) والخطاب النثري الكتابي (الرسالة)، إلا في الجانب الشكلي المتعلق بالنطق والكتابة، أما ما يترتب عن صفتي الشفوية والكتابة من عناصر أسلوبية وخصائص تعبيرية، فإنّ السواد الأعظم منهم لم يلاحظ أي فرق بينهما.

[1] محمد فتوح أحمد: النثر الكتابي في العصر الأموي، مكتبة الشباب، القاهرة، 1984، ص 5

[2] أبو هلال العسكري، الصناعتين، ص 154

[3] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1، 1982، ص 203

غير أنّ بعض النقاد كابن قتيبة (المتوفى 276 هـ) لا حظوا أنّ من الشعراء من يحسن القول في بعض الاجناس الشعرية، ولا يحسن القول في بعضها الأخر.[1] ووجدوا والملاحظة نفسها مع كتاب الخطاب النثري إذ كان بعضهم يحسن في جنس ولا يحسن في غيره، إذ يقول العسكري في هذا الصدد :" وكذلك الكاتب ربما تقدم في ضرب من الكتابة، وتأخر في غيره، وسهل عليه نوع منها، وعسر عليه نوع آخر".[2] وذكر ابن الأثير (المتوفى 637 هـ) أنّ الحريري (المتوفى هـ) صاحب المقامات " كان على ما ظهر عنه من تنميق المقامات واحدا في فنه، فلما حضر بغداد ووقف على مقاماته، قيل: هذا يستصلح لكتابة الإنشاء في ديوان الخلافة، ويحسن أثره فيه. فأحضر وكلف بكتابة كتاب، فأفحم ولم يجر لسانه في طويلة ولا قصيرة ".[3]

والآنّ سنحاول رصد جوانب كل جنس من الأجناس النثرية على حدا، مقّسمينها إلى قسمين كبيرين أولهما أجناس الخطاب النثري الشفوي يرأسه جنس الخطابة يضم المناظرات الأمثال والجوابات والسيرة الشعبية... وأجناس الخطاب النثري الكتابي يرأسه جنس الرسالة ويضم المقامات، الخرافة على لسان الحيوان، التوقيعات... وغيرها.

[1] ينظر:عبد الله أبو محمد ابن قتيبة الدينوري: الشعر والشعراء، تح: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، ط3، 1987، ص 43

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 32

[3] ضياء الدين أبو الفتح ابن الأثير الجزري: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ج1، تح: احمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ص 38 - 39

أ – أجناس الخطاب النثري الشفوي:

الخطابة:

عرف العرب الخطابة كلون من ألوان البيان والتواصل، حيث ازدهر هذا اللون منذ الجاهلية ازدهارا كبيرا، والخطابة في ترتيب أجزائها أقرب إلى المنطق منها إلى الشعر، وقد ارتبط هذا الفن الشفوي بحياة العرب الاجتماعية من منافرات ومفاخرات، فكانت تهدف إلى إصلاح ذات البين وإطفاء ثائرة الحرب، والإشادة بالمناقب والمآثر. إلا أنّ هذا اللون من الخطابة زال من حياة العرب بظهور الإسلام الّذي دعا إلى نبذ التفاخر بالأحساب والأنساب.[1]

وللخطابة خصائصها الأسلوبية واللغوية والبلاغية الّتي تميزها عن غيرها من أجناس الخطاب النثري، باعتبارها جنسا شفويا يتسم بالبداوة، "فبلاغة الخطابة أن يكون اللفظ قريبا، والإشارة فيها غالبة، والسجع عليها مستوليا، والوهم في أضعافها سابحا، وتكون فقرها قصارا".[2] وعليه فالخطابة تعتمد على الإيجاز والجمل القصيرة والخيال والإيقاع، ما يجعلها قريبة من الشعر خاصة وانها تشبهه في صفة الشفوية. بل إنّ الخطابة تشكل بؤرة البلاغة في الخطاب النثري الشفوي، إلى درجة أنّ نفرا من النقاد خاصة الفلاسفة منهم ربطوا بين الخطابة والشعر، وكلمة البلاغة كانت تعني أساسا الخطاب؛ أي القدرة على الارتجال والكلام أمام الناس ، إذ " يلاحظ الّذين يؤرخون لنشأة البلاغة العربية أنّ

[1] عمر عروة: النثر الفني القديم أبرز فنونه وأعلامه، دار النهضة للنشر، الجزائر، 2000، ص 19- 20

[2] علي بن محمد أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج2، تح: أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص 141

مفهوم البلاغة عند المتقدمين الّذين وضعوا أسس علم البيان العربي على رأسهم الجاحظ، مرتبط كل الارتباط بمفهوم الخطابة فكثيرا فكثيرا ما وردت الكلمتان عند الجاحظ مترادفتين ".[1]

ومن أشهر خطباء العربية القديمة قيس بن ساعدة (المتوفى 26 ق.هـ) الّذين كان يدين بالتوحيد ويؤمن بالبعث، ونجد أيضا لبيذ بن ربيعة (المتوفى 41 هـ) وهرم بن قطبة الفزاري.. وغيرهم. على أن خطبهم وأمثالها ممّا وصلنا عن العرب الجاهليين قليل بالمقارنة مع ما ضاع من منثور كلامهم.[2] ومثلما كان العرب في بحث دائم عن أشعر الشعراء، كانوا في بحث مستمر عن أنثر النثار، حيث ذكر الجاحظ " قال عبد الملك لخالد بن سلمى المخزومي: من اخطب الناس ؟ قال: أنا، قال ثم من ؟ قال: سيد جذام – يعني روح بن زنباع – قال: ثم من ؟ قال: أخيفش ثقيف – يعني الحجاج –..".[3]وهذا من الأحكام النقدية الانطباعية الّتي تميّز بها النقد القديم. ونلاحظ على العموم أنّ النقاد القدامى على رأسهم الجاحظ لم يتركو شيئا يعلق بجنس الخطابة إلا وتحدثوا عنه موجزا اومفصلا.

المناظرات (المعارضات):

عرف العرب المناظرات الكلامية منذ العصر الجاهلي، ونشطت بشكل كبير في العصر الأموي بين فرق الخوارج فيما بينها ثم بين الخوارج والشيعة، وكثيرا ما احتدم الجدل بين أرباب الفرق

[1] محمد زكي العشماوي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، دار النهضة العربية، بيروت، 1979، ص 263

[2] ينظر: عمر عروة: النثر الفني القديم أبرز فنونه وأعلامه، ص 20 – 21

[3] الجاحظ: البيان والتبيين، ص ج1، ص 346

الدينية الّتي تبحث في العقيدة والإيمان وصفات الله. وقد كانت المناظرات الّتي احتدمت بين المتكلمين والفقهاء في العصر العباسي من أهم الفنون النثرية الشفوية الّتي شغلت الناس على اختلاف طبقاتهم.[1] وقد أطلق عليها الجاحظ عدة تسميات منها: المنازعة، المجادلة، والمغالبة والمعارضة.. وهي جميعا تفيد معنى الجدال والمناقشة على اختلاف لونياته ودرجاته.[2] ولعل المناظرات تصلح أن تكون نوعا من الخطابة الاستدلالية.[3] ذلك أنّ تلك المناظرات كانت تعقد في المساجد وأمام جمهور من الناس، حيث يتبارى المتناظرون مبرزين قدراتهم اللغوية وإمكانياتهم الجدلية والخطابية.

وكان الخليفة المأمون (المتوفى 218هـ) قد حدد أسس وآداب المناظرة بقوله لاثنين من مناظري عهده: " الشتم عيء والبذاءة لؤم، ولقد أبحنا الكلام وأظهرنا المقالات، فمن قال بالحق حمدناه، ومن جهل وقفناه، ومن ذهب عن الأمر حكمنا فيه بما يجب، فاجعلا بينكما أصلان فإنّ الكلام الّذي أنتم فيه من الفروع، فإذا اترعنا رجعتما إلى الأصول ".[4] وعليه فقد اعتبر بعض النقاد هذه الأسس شروطا لا بد أن تتوفر في المتناظرين، حيث تتلخص هذه الشروط في قصدية إظهار الحق، والابتعاد عن الكبر والرياء، وتجنب التعصب للرأي واتباع الأهواء والتزام الصبر والهدوء والوقار، والأهم من هذا كله الفهم السليم لكلام الآخرين وعدم تأويل الأقوال.

[1] عمر عروة: النثر الفني القديم، ص 55

[2] ميشال عاصي: مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، ط2، 1981، ص 182

[3] ينظر: محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 203

[4] شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت الحموي: معجم الأدباء، ج15، تح: أحمد فريد رفاعي، مطبعة دار المأمون، القاهرة، ص 141

وفي هذه النقطة بالذات يلح النقاد على ضرورة الانتقاء الجيد والمناسب لألفاظ ومصطلحات المناظرة، إذ تحدثوا عن ألفاظ المتكلمين ومصطلحاتهم، فهي " ليست في كلام غيرهم مثل الكيفية والكمية والكمون والتولد، والجزء والطفرة.. وأشباه ذلك".[1] فعلى المتناظر تجنب تداول مثل هذه المصطلحات مع غير أهلها. حيث يرى الجاحظ أنّ مثل هذه المصطلحات شاعت في لغة المتكلمين من المتناظرين، لما " عجزت الأسماء عن اتساع المعاني ".[2] حيث لجأ هؤلاء إلى استحداث مصطلحات جديدة للتعبير عن أفكارهم الفلسفية الجديدة، بعدما رأوا أنّ الألفاظ اللغوية القديمة لم تعد تفي بالغرض.

الأمثال والحكم:.

الحكمة قول رائع، تتضمن حُكما صحيحا مسلما به، والمثل قول محكى سائر، يقصد منه تشبيه الّذي حكى فيه بالّذي قيل لأجله. وهما صورة للكلام تصل إلى الغاية القصوى في البلاغة من حيث إيجاز اللفظ وإصابة المعنى وحسن البيان فترتاح إليها الطباع وتميل إلى الاحتجاج بها العقول.[3]

ولإن كانت بعض الكتب في المختارات الأدبية قد تخصّصت في الأمثال والحكم ككتاب مجمع الأمثال للميداني (المتوفى 518 هـ)، ومنها ما أفرد لها أبوابا وفصولا مستقلة، مساواة لها

[1] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 196

[2] الجاحظ: البيان والتبيين،ج1، ص 141

[3] السباعي بيومي: تاريخ الأدب العربي، ج1، مكتبة الأنجلو المصرية، ط2، 1959، ص 88

بالخطابة والرسالة وحتى الشعر.[1] فإنّنا لا نكاد نجد بين نقادنا القدامى من يدرج الأمثال والحكم ضمن أجناس الخطاب النثري، باستثناء بعض الإشارات المتناثرة بين الكتب، والّتي تقّر أنّ المثل فن قولي له مكانته، والأهم من ذلك أنّه يتوفر على بعض الخصائص البلاغية والأسلوبية، ممّا يمنحه سمة الأدبية على غرار باقي الأجناس النثرية، فها هو أبو سليمان السجستاني (المتوفى 371 هـ) – على لسان التوحيدي – يجعل للبلاغة ضروبا ويجعل المثل ضربا منها، يقول : " البلاغة ضروب، منها: بلاغة الشعر، ومنها بلاغة الخطابة، ومنها بلاغة نثر ومنها بلاغة المثل".[2] ويمكن اعتبار المثل في رأي السجستاني جنسا أدبيا له خصائصه البلاغية وسماته الأدبية الّتي تنزله منزلة الشعر والنثر. بل إنّ بعض النقاد حاولوا إخراج الأمثال والحكم من دائرة النثر وإدخالها في دائرة الشعر؛ فقد ذهب كل من المبرّد (المتوفى 285 هـ) وأبو علي الفارسي (المتوفى 377 هـ) وابن جني (المتوفى 392هـ) والمرزوقي (المتوفى 421هـ) إلى أنّه يجوز فيها ما يجوز من الجوازات في الشعر كالحذف والضرورات الّتي تبيح مخالفة القواعد النحوية والصرفية.[3] وذلك لأنّ المثل والحكمة يشتغلان على جمل قصيرة وعدد محدود من الألفاظ، وفي الوقت نفسه الحفاظ على البعد الدلالي لها، إضافة إلى أنّ طابعهما الشفوي يقتضي المرونة والسهولة في الحفظ والسرعة في الإلقاء، كما هو الحال في الشعر.

---

[1] ينظر على سبيل المثال أحمد أبو عمر بن عبد ربه: العقد الفريد، ج3، تح: أحمد أمين وآخرون، دار الكتاب العربي، بيروت، 1982، ص 63 وما بعدها

[2] التوحيدي: الإمتاع المؤانسة، ج2، ص 140

[3] ينظر جلال الدين أبو الفضل السيوطي: المزهر في علوم اللغة وأنواعها، ج1، تح: محمد جاد المولى وآخرون، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان)، 1987، ص487

والمثل يختلف عن الحكمة، لانّ الحكمة تفيد أمرا واحدا فهي نصح وإرشاد وأمر، أّما المثل فيفيد معنيين، معنى ظاهر وآخر باطن؛ فهو في الأول حدث من أحداث التاريخ، وفي الثاني يمتزج مع الحكمة ويلتقي معها في المؤدى.[1] ومن أوجه الاختلاف بينهما أيضا السيرورة؛ وهي خاصية يتميز بها المثل، حيث يرى الفارابي (المتوفى 350 هـ) أنّ الحكمة (أو كما يصطلح عليها بالنادرة) تبقى أسيرة الطبقة الخاصة في زمن معيّن، بينما المثل للخاصة والعامة وفي كل الأزمنة، يقول:" المثل ما تراضاه الخاصة والعامة في لفظه ومعناه حتى ابتذلوه فيما بينهم، وفاهوا به في السّراء والضّراء، واستدروا به الممتنع من الدر، وتوصلوا به إلى المطالب القصية.. وهو من أبلغ الحكمة لأنّ الناس لا يجتمعون على ناقص أو مقتصر في الجودة أو غير مبالغ في بلوغ المدى في النفاسة، والنادرة حكمة صحيحة تؤدي عّما يؤدي عنه المثل، إلا أنّها لم تشع في الجمهور، ولم يختزنها إلا الخواص، وليس بينها وبين المثل إلا الذيوع وضده ".[2] والذيوع هنا يعني السيرورة ولاستمرارية في ضرب الأمثال، والأمر نفسه بالنسبة للعسكري الّذي يقول في ها الصدد:" ... ثم جعل كل حكمة سائرة مثلا وقد يأتي القائل بما يحسن أن يتمثل به إلا أنّه لا يتفق أن يسير فلا يكون مثلا، وضرب المثل جعله يسير في البلاد، من قولك:

[1] عمر عروة: النثر الفني القديم، ص 15

[2] إسحاق أبو إبراهيم الفارابي: ديوان الأدب،ج1، تح: أحمد مختار عمر، الهيئة العامة للمطابع العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، 1974، ص 74

ضرب في الأرض إذا سار فيها ".[1] وهو يرجع هذه السمة في الأمثال براعة ألفاظها وقلة معانيها وندرها.

ب – أجناس الخطاب النثري الكتابي

الرسالة

هذا الفن الكتابي لم يعرفه العرب في الجاهلية، أو إن شئت فقل لم يكونو في حاجة ماسة إليه، حيث إنهم لم يعرفو نظام الدولة في حياتهم الاجتماعية، والكتابة (بما فيها كتابة الرسائل) تعد أساسا من الأسس الّتي يرتكز عليها النظام السياسي للدولة (وقد أشرنا سابقا إلى انّ جنس الرسالة كان يستخدم لأغراض سياسية)، ولذا فلما أصبح العرب بعد الإسلام دولة، أحسوا بحاجتهم الماسة إلى هذا إلى هذا الفن، لتصريف شؤون دولتهم السياسية والدينية. وقد اقتدوا في ذلك بالفرس الّذين أخذوا عنهم نظام الدواوين.[2]

[1] الحسن بن عبد الله أبو هلال العسكري: جمهرة الأمثال، ج1 ، تح: أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1988، ص 11

[2] عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ج1، دار المعرفة الجامعية، السويس (مصر)، 1996، ص 79 – 80

ومن هذا المنطلق فقد ألح النقاد القدامى على أنّ كاتب الرسالة (خاصة الديوانية منها) لا بد أن يكون واسع الاطلاع وغزير الثقافة، وعيا منهم بحاجته الماسة إلى التسلح بالعلم والمعرفة، وهذا يرجع لأهمية الرسالة آنذاك وصعوبة مهمة كاتبها، الّذي عليه أن يدرك ويراعي مقامات وأحوال من يكتب إليهم، على اختلاف مستوياتهم الفكرية وطبقاتهم الاجتماعية ومكاناتهم السياسية، حيث يقول ابن قتيبة (المتوفى 276 هـ) في هذا الشأن :" ويستحب له أيضا أن ينزل ألفاظه في كتبه، فيجعلها على قدر الكاتب والمكتوب إليه، وأن لا يعطي خسيس الناس رفيع الكلام، ولا رفيع الناس وضيع الكلام". [1] على أنّ أهم ما تشترطه كتابة الرسالة هو الإيجاز، وعلى وجه الخصوص تلك الموجهة للخواص. [2] وعموما فقد وضع النقاد هذه الشروط وغيرها لما ازدهرت كتابة الرسالة، حيث وضعوا الأصول والقواعد الفنية لهذا الجنس الكتابي. بعدما حاب بعضهم في الكتابة وتميز بعضهم الآخر وتفّوق،حيث، نبّه ابن النديم (المتوفى 385 هـ) إلى انفراد عبد الحميد الكاتب (المتوفى 132 هـ) بطريقة خاصة ومميزة في كتابة الرسائل، لدرجة جعلت من جاءوا بعده يقتدون به في كتابتها، يقول :" عنه أخذ المترسلون، ولطريقته لزموا، وهو الّذي سهّل سبيل البلاغة في الترسل ". [3] ويرى المسعودي (المتوفى 346 هـ)أنّه أول من أطال الرسائل واستعمل التحميدات وفي فصول الكتب،

---

[1] عبد الله أبو محمد ابن قتيبة الدينوري: أدب الكاتب، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، ط4، 1963، ص14

[2] ينظر المصدر نفسه، ص 16

[3] ابن النديم، الفهرست، ص 149

واستعمل الناس ذلك بعده.[1] فاتفق كثير من النقاد بذلك على ضرورة الاقتداء بهذا المترسل في كتابة الرسائل، خاصة أنّه تأثر بأصول وقواعد الكتابة الفارسية حيث يؤكد أبو هلال العسكري أنّه " استخرج أمثلة الكتابة الّتي رسمها لمن بعده من اللسان الفارسي، فحولها إلى اللسان العربي ".[2]

وقد اعتاد النقاد والدارسون تقسيم جناس الرسالة إلى نوعين الرسائل الديوانية والرسائل الإخوانية؛ فأمّا الرسائل الديوانية، فهي تلك الّتي تصدر عن ديوان الحكم، وهي " تتناول تصريف أعمال الدولة وما يتصل بها من تولية الولاة، وأخذ البيعة للحلفاء وولاة العهود، ومن الفتوح والجهاد ومواسم الحج والأعياد وأخبار والولايات وأحوالها في المطر والخصب والجدب، وعهود الخلفاء لأبنائهم ووصاياهم، ووصايا الوزراء والحكام في تدبير السياسة والحكم ".[3] وأما الرسائل الإخوانية فهي " تصور عواطف الأفراد ومشاعرهم من رغبة ورهبة، ومن مديح وهجاء، ومن عتاب واعتذار واستعطاف، ومن تهنئة ورثاء أو تعزية ".[4] ومهما يكن من أمر فقد تطور فن الرسائل بنوعيه، فأصبح يتناول موضوعات كثيرة تتعلق بشؤون الحياة المادية والمعنوية، حتى وإن كانت أكثر الموضوعات من اختصاص الشعر كالمدح والهجاء والرثاء..[5]

[1] علي أبو الحسن بن الحسين المسعودي: مروج الذهب ومعادن الجوهر، ج3، دار الأندلس، بيروت، ط 5 ، 1983، ص 248
[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 84
[3] شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، ط8، 1982، ص 468
[4] المرجع نفسه، ص 491
[5] ينظر عثمان موافي: في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، ص 83

التوقيعات:

بقصد بالتوقيعات عند العرب ما يعلقه الخليفة على الوقائع والأحداث، ويكون المقصود تعليقات الرؤساء والوزراء على ما يرفع إليهم من رسائل وقصص، وكانوا يتوخون فيها الإيجاز في اللفظ والبلاغة في المعنى.[1]

تعتبر التوقيعات جنسا نثريا كتابيا له سماته وخصائصه، وقد رأى بعض الباحثين أنّها " عبارات موجزة بليغة، تعّود ملوك الفرس ووزراؤهم أن يعلقوا بها على ما يقدم إليهم من تظلمات الأفراد في الرعية وشكاواهم. وحاكاهم خلفاء بني العباس ووزراؤهم في هذا الصنيع، وكانت تشيع في الناس ويكتبها الكتاب ويتحفظونها، وسموها بالرقاع تشبيها لها برقاع الثياب ".[2] لكن تاريخ الأدب العربي يثبت أنّ العرب عرفوا هذا قبل خلافة بني العباس، وقبل اطلاعهم على الثقافة الفارسية، حيث ذكر ابن عبد ربه (المتوفى 349 هـ) في كتابه العقد الفريد، أنّ الخلفاء الراشدين وخلفاء العصر الأموي عرفوا التوقيعات.[3] إلا أنّنا يمكن أن نسلم بأنّها كثرت في عهد بني العباس لأنّ نفرا كبيرا من وزرائهم وكتابهم كانوا فرسا، فساروا على ما ألفوا عليه آباءهم حتى أنشأوا فيما بعد ديوانا سموه ديوان التوقيع.[4]

[1] عمر عروة: النثر الفني القديم، ص 39

[2] شوقي ضيف: العصر العباسي الأول، ص 489

[3] ينظر ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج4، ص 205 – 210

[4] ينظر أحمد أمين: ضحى الإسلام، ج1، دار الكتاب العربي، بيروت، ص 188

وقبل ذلك كان الخلفاء في صدر الإسلام هم الّذين يوقعون بأنفسهم، أو يأمرون كتابهم بذلك، والغالب في توقيعهم أن يكون اقتباسا من آية أو حديث أو حكمة مشهورة، فمن ذلك أنّ سعد بن أبي وقاص كتب إلى الخليفة عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) كتابا يستأذنه فيه أن يبني دارا في العراق، فوقع في أسفل الكتاب: " أين ما يكنك من الهواجر وأذى المطر"، ووقع أيضا لعمرو بن العاص: " كن لرعيتك كما تحب أن يكون لك أميرك "، وكتب عثمان بن عفان إلى مروان بن الحكم بعد أن شكاه الناس " فإن عصوك فقل غني بريء مما تفعلون ". واستمر هذا الميل إلى الإيجاز حتى العصر العباسي.[1]

والجدير بالملاحظة هو فقر المدونات النقدية التراثية فيما يتعلق بالحديث عن هذا الفن، بإدراجه ضمن الأجناس النثرية، سوى ما ذهب إليه ابن وهب بقوله :" وإن رمنا أن نأتي بكل ما سمعنا في هذا الباب من مختصر الوصايا والأدب وقصير التوقيعات والخطاب، طال علينا وشغلنا عمّا عليه أجرينا ".[2] كما أنّ نقادنا القدامي لم يطيلوا الحديث عن خصائص هذا الجنس النثري.

المقامات:

اختلف النقاد والباحثون في تاريخ ظهور هذا الفن، غير أنّ معظمهم يتفقون على أنّ بديع الزمان الهمذاني (المتوفى 398 هـ) هو أول من كتبه، أو أن مقاماته هي أقدم ما وصل إلينا في هذا

---

[1] عمر عروة: النثر الفني القديم، ص 39

[2] ابن وهب: البرهان في وجوه البيان، ص 161

الفن.[1] وقد حاول أبو إسحاق الحصري (413 هـ) البحث في أصول المقامات وجذورها، فوجدها منحدرة عن معارضة الهمذاني لأحاديث بن دريد (المتوفى 321).[2] فعقد بينهما موازنة فيها شيئ من الحكم النقدي غير المعلل يقول :" ولما رأى الهمذاني أبا بكر محمد بن الحسين بن دريد الأزدي أغرب بأربعين حديثا، وذكر أنّه استنبطها من ينابيع صدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر في معارض أعجمية وألفاظ حوشية. فجاء أكثر ما أظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها معانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة. عارضها بأربعمائة مقامة في الكدية، تذوب ظرفا وتقطر حسنا، لا مناسبة بين المقامتين لفظا ولا معنى".[3]

وقد كان الحرمان والفقر والبؤس والتسول مصيرا طبيعيا وسببا لوجود المقامة بهذا الشكل الأدبي المتميّز بلغته وألفاظه وبلاغته، ذلك أنّ الصناعة الّتي بلغ بها المترسلون أقصى غايات التأنق والتعقيد كان لها دخل في تحديد شكلها، فقد غدا التزويق غاية الغايات عند الفضل بن العميد

---

[1] ينظر إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 86

[2] ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب بإشراف وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص

[3] إبراهيم أبو إسحاق بن علي الحصري: زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، نشره زكي مبارك، دار الجيل بيروت، ص 305

(المتوفى 360 هـ) والصاحب بن عباد، والهمذاني والحريري (المتوفى 515 هـ) وغير هؤلاء ممّن جعلوا اللفظ والحرف منهجا، فخبأ المعنى، وطغى البديع بأسجاعه واستعاراته وشتى ضروبه.[1]

وعموما سنطرق هذا الجنس النثري في المضمار التالي من بحثنا، حيث سنحاول رصد تجليات السرد ومكوناته في الأجناس النثرية القديمة، والّتي قدمنا بعضها فيما سبق، على نتبع نفس التقسيم بين أجناس شفوية وأخرى كتابية، مع تقديم أجناس لم نذكرها لأنّها ترتبط مباشرة بالسرد.

[1] عمر عروة: النثر الفني القديم، ص 110

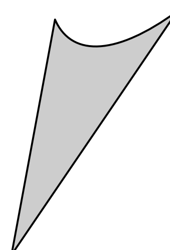
المبحث الثاني

السرد في الأجناس النثرية العربية القديمة

1) التصور السردي في التراث العربي

2) السرد في الأجناس النثرية الشفوية

3) السرد في الأجناس النثرية الكتابية



1) التصور السردي في التراث العربي:

يعد السرد من الميادين الّتي حظيت باهتمام الدارسين في كتاباتهم النقدية المختلفة تنظيرا وممارسة، فقد تفطنوا إليه كخطاب كان موجودا منذ أن وجد الإنسان، وفي كل المجتمعات. وتبدّت ملامحه وتجلياته باعتباره طريقة للحكي والإخبار في كل الأشكال التعبيرية؛ قد نجده في اللغة المكتوبة كما تجده في اللغة الشفوية، وفي لغة الإشارات والرسم، والتاريخ وفي كل ما نقرؤه ونسمعه، سواء أكان كلاما عاديا أو فنيا.إنّه يمتد بجذوره في تربة خصبة تشتمل على كثير من الأنواع الأدبية.[1] فالحكي يمكن أن يظهر في اللغة المتفصلة مكتوبة كانت أم شفوية، فهو " حاضر في الأسطورة وفي الخرافة وفي الحكاية على لسان الحيوان، والحكايات الشعبية والقصة القصيرة والملحمة... والتعبير الجسدي، كما لو أنّه كل مادة صالحة لأن يودعها الإنسان حكاياته ".[2] لذلك فكل خطاب لساني (لغوي) أو خطاب سيميائي (غير لغوي/إشاري) يشكل حكاية معينة ترتكز على مكّونات السرد، وهذا ما يوضح ذلك الرصيد المتراكم من المسرودات عبر التاريخ، والتي عاشت تطورا مستمرا صاحب تطور الفنون الأخرى من عصر أدبي إلى آخر.

يعتبر القصص النثري من أبرز الفنون التي تحتل الصدارة في آداب الأمم المختلفة، وهو لا يقاس بما ذكر أو نشر منه، بقدر ما يقاس بما كان منه جميلا وأخاذ. ولعل ما يستهوي مخيلة الشعوب

[1] بوفاس عمر: ملامح السرد في النص الشعري القديم، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في السرد العربي القديم (مخطوط)، بإشراف عبد السلام صحراوي، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2008/2007، ص 35

[2] Barthes Reland: Introduction à L'analyse structurale du Récit, Ed Seuil, Paris, 1981, p7

في حياتها المبكرة ويزيد في روحية أدبها، على مختلف أجناسها وأعراقها وثقافاتها، الأخذ بالخرافات وقصص البطولة والفروسية، وبكل ما يرتقي بالمخيلة ويخلط الوهم بالحقيقة حتى تغدو الخوارق جزءا منها.[1] وقد عرف العرب القصص النثرية منذ العصر الجاهلي• بطابع شفوي إذ كانوا يتسامرون ببطولاتهم في حروبهم وأيامهم الّتي أصبحت مادة محبوبة للمسامرة، إلى جانب رواية بعض الأساطير والخرافات عن الجن والشياطين والسعالى مع ما يتداولونه من أخبار.[2] فالقصة الجاهلية كانت قصة شفوية رويت على الألسنة، وكانت تتعرض للتحريف والتغيير حتى في زمنها، لكنها حافظت على مضمونها العام وثيماتها الخاصة وبعض صيغها المميزة كما في أساطيرها وأمثالها والكثير من أخبارها، فـإذا كانت القصة جاهلية فكرة وأحداثا، فإنّ السّرد فيها كان كتابيا متأخرا حاول الحفاظ على الروح الجاهلية إلى حد كبير.[3]

والمتصفح للتراث العربي لا يكاد يستشف اهتماما من قبل نقادنا القدامى بتلك القصص، بعلّها من أجناس الخطاب النثري.[4] أو رصد خصائصها ومميزاتها، باستثناء ما ذهب إليه الجاحظ في البيان والتبيين، حين لفتت انتباهه بعض القصص، لما فيها من عناصر بلاغية، كقصص الفضل بن عيسى الرقاشي، الّذي عدّه الجاحظ سجّاعا في قصصه.[5] والجاحظ أول من استعمل مصطلح القصة

---

[1] عمر عروة: النثر الفني القديم، ص 132

• يؤكد على ذلك كثير من الباحثين والدارسين. راجع شوقي ضيف: العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط7، 1976، ص 399 وأحمد أمين: فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، 1975، ص 66 وما بعدها.

[2] مصطفى البشير قط: مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ص 126

[3] ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب بإشراف وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص 24

[4] ينظر ألفت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، 1991، ص 121

[5] الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، ص 290

للتعبير عن نوع من السرد، أو على الأقل هو أول من أصّل المصطلح وأثله في القصة الكتابية، بعد أن كان يعني الخبر أو الحدث أو الِذكر في القص الشفوي.[1]

2) السّرد في الأجناس النثرية الشفوية

ونقصد هنا التراث القصصي الشعبي، ذو الطابع الشفوي، بما فيه مجهول المؤلف ومتعدد الرواية، الّذي كان يردده العرب قديما منذ العصر الجاهلي. وقد وصلنا هذا التراث السردي مرويا أو مدونا.[2] ومن أجناسه:

الأسطورة:

ويطلق عليها في اللغة الفرنسية Mythe، وهي في رأي بيير سميث P.Smith تختلف عن باقي الأجناس السردية، كونها ليست إلا نوعا من قصة نموذجها حددته تواريخ الآلهة في الميثولوجيا• الإغريقية الموغلة في القدم، وعلى الرغم من أنّ كثيرا من الأساطير ليست تواريخ أديان، فهي على كل حال تواريخ أبطال، ولكنها تتميّز بصفات الحكايات الشعبية المستوحاة من التاريخ، ثم هي تواريخ

[1] ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي، ص 126

[2] محمد رجب النجار: النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، فنونه. مدارسه. أعلامه، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط2، 2002، ص 252

• يقصد بالميثولوجيا علم الأساطير وهو معّرب عن المصطلح الأجنبي Mythologie، من أبرز رواده جورج دوميزيل Georges Dumézil (1898 – 1986).

أجداد.[1] ولعّل أبسط تعريف للأسطورة أن نقول إنها الحكاية الّتي تحوي مزيجا من مبتدعات الخيال والتقاليد الشعبية، والّتي تهدف إلى إجلاء حقيقة الحياة أو تغيير و ثوابت الواقع وتحريكها، وإعطاء تفسير ميتافيزيقي لظاهرة أو عادة ما، أّما التعريف الأكثر اتفاقا بين العلماء والمختصين فيرى أنّ الأسطورة مأثور يحمل بالطبع والضرورة سمات العصور الأولى القديمة، مفسرة معتقدات الناس إزاء القوى العليا ،كالآلهة وأنصاف الآلهة.[2] ولعل أهّما يميز الحدث الأسطوري عن الحدث السردي العام الّذي نصادفه في الأجناس السردية الأخرى، هو التهويل وطلب الخوارق، والتغريب ونشدان العجائب. ولعل الأسطورة لم تكن أسطورة إلا بفضل هذه الخصائص، الّتي منها الانتماء بالضرورة إلى المجالات المقدسة، فإذن هي لا تحكي إلا مغامرات الآلهة، أو ما يقوم مقامها.[3]

تعّددت التعريفات اللغوية للأسطورة في التراث العربي، حيث جاء في لسان العرب " الأساطير الأباطيل، والأساطير أحاديث لا نظام لها". ويعرفها البخاري في تفسير القرآن من صحيحه بقوله:" أسطورة وإسطارة وهي الترهات ".[4] وهذه التعريفات لا تبتعد كثيرا من المفهوم الاصطلاحي للأسطورة. وأيا كان شكل الأسطورة ومفهومها عند العرب فقد عرفوها قبل ظهور الإسلام، بدليل ورود اللفظ مرارا في القرآن الكريم في معرض حديثه عن وصف كفار مكة ومشركيها لما كان ينزل على

---

[1] ينظر عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، تونس، ص 13

[2] أحمد علي غزوان: الأسطورة بين الدين والفكر والشعر المعاصر، مجلة الموقف الأدبي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع368، يناير 2001، ص29

[3] عبد الملك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، ص 71

[4] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص 39

الرسول (صلى الله عليه وسلم) من وحي، لكن ورود اللفظة في القرآن كان في جميع الحالات بصيغة الجمع، ومقرونا بلفظة أخرى هي الأولين، بمعنى أنّ الأسطورة كانت منسوبة للأولين، لذا ذهب بعض الدارسين إلى اعتبارها مصدر تفكير وملهمة الشعر والأدب عند الجاهليين.[1] فقد كانت للعرب قبل الإسلام أساطير عديدة، تمثل المراحل الأولى للمعرفة التاريخية والإنسانية، حيث عبروا بها عن تساؤلاتهم عن حقيقة الإنسان، والوجود من حولهم. وهذا الرأي في في الأسطورة يستبين به أنّها تاريخ للعرب الجاهليين، وفيها تبصرة بحياتهم الدينية والفكرية.[2] حيث إنّ دين العرب الجاهليين كان العامل الأول في تشكيل أساطيرهم، فقد كانوا يعبدون الأصنام متتبعين آباءهم الّذين عبدوها في الزمان الخالي، واتخذت كل قبيلة صنما إلها لها تعبده، وتفرغ إليه الشدائد، وترى فيه من يفرج عنها الكروب. ومن أمثلة ذلك قبيلة حمير اتخذت نسرا إلها لها، كما يقال عن العرب أنّهم كانوا يعبدون شجرة بالقرب من جبل عرفات، يذبحون لها ويقدمون القرابين ويدعونها.[3] وعرفوا بعض الأساطير الخاصة بعبادة الكواكب، فمنهم عبدة الشمس، رأوا فيها قوة قاهرة، فجعلوا لها صنمين، وكانت إذا طلعت خرجوا لها ساجدين.[4]

---

[1] المرجع السابق، ص 41

[2] حسين مجيب المصري: الأسطورة بين العرب والترك والفرس، الدار الثقافية للنشر، بيروت، ط1، 2000، ص 10

[3] ينظر زكي المحاسني: الشعر الديني، دار الغريب، القاهرة، 1970، ص40

[4] محمد شكري الألوسي: بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، دار النشر، القهرة، ط1، 1924، ص 246

وإذا عدنا إلى أساطير العرب وجدنا أغلبها متصلا بأخباريين يمانيين تنقطع عندهم سلسلة الرواية، وهم من النصارى واليهود الّذين أسلموا، مثل محمد بن كعب (وهو من يهود قريظة) ووهب بن منبه (وهو من الفرس الذين بعث بهم كسرى إلى اليمن). ولا تتصل سلسلة الرواية إلى العصر الجاهلي، لأنّ الرواية وفق الشروط المرسومة، إنما هي فن إسلامي نشأ لغايات دينية، أّما الرواية الجاهلية فلم تكن صارمة في ثقافة شفوية.[1] وعن قابلية العقلية العربية لتوليد الأساطير، فإنّ الخيال العربي فليل الابتكار، إذا ما قارنّاه بخيال الأمم الغربية القديمة، لكنه في الوقت نفسه ليس عاريا تماما من القدرات. إلا أنّ الغالب عليه هو البعد التصوري الّذي يولد الأسطورة التصورية، وليس الخيال الاختراعي الّذي يصنع الأسطورة الاختراعية، ومن هنا فالعربي يتصور الأشياء ولا يخترع القصص حولها. فقد كان يقيم الأوثان في هيئة يرسمها ويلونها بألوانالتخيّ ل، وعليه إذا حاولنا البحث عن أسطورة عربية، علينا أن نراها في خيال تصوري عند عربي يلعب بالألفاظ، خيال لم يحل دون وجود جميع أشكال الأسطورة عنده، لذا فإنّ كيفية بنائها هي اللعب بالألفاظ وتنميق العبارة، لأنّ الإنسان العربي مغرم بتسمية الشيء وفق ما يتصوره له من مزايا.[2]

وعلى العموم يرى كثير من الدارسين منهم نبيلة إبراهيم أنّ العرب لم يوجد لديهم نماذج أسطورية كاملة ، ويرى عبد الحميد يونس أنّها موجودة لكن في السير الشعبية، حيث إنّ هذه الأخيرة ليست سوى بقايا الأساطير والشعائر الّتي سادت في العصور القديمة. كما أنّ حضارات عاد وثمود

[1] ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي: ص 30

[2] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص 43

وتدمر والغساسنة وملوك الجيزة وعرب الصفا يشكلون الطبقة الأولى للعرب، كانت لهم حياة بدائية من الطقوس والسحر، فهذه الأعمال تصلح لأن تكون مادة أسطورية لمن خلفهم على أرضهم.[1] حيث ترجع نبيلة إبراهيم غياب الأسطورة في العصر الجاهلي إلى سببين أولهما أنّ ذلك العصر المتأخر لا يمثل العصر الأسطوري ولا يمثل البراءة والسذاجة الّتان يقتنع فيهما الإنسان بحكاية بطولية أو أسطورة تربطه بالكون والواقع ربطا تاما، وإنما هو عصر يشيع فيه الشك الرهيب إلى حد التفكير الوجودي بعيدا عن التفكير السماوي. والسبب الثاني مترتب عن افتراض وجود أساطير عربية قديمة، شاعت وعاشت بين الناس قبل مجيء الإسلام، لكنها ضاعت أو حرفت أو اندثرت بعد مجيئه، فإذا كان عصر ما قبل وصدر الإسلام لم يفسحا مجالا للأسطورة العربية كي تزدهر، فإنهما لم يقضيا على التفكير الأسطوري بشكل تام، فالأخبار الّتي وصلتنا تحمل في ثناياها روايات تقترب من الأسطورة، ومنها ما روي عن اعتقاد العرب بالنبوة وبعثة رسول جديد، وهذا الأمر يتعلق بتحديد شيء مجهول وغيبي.[2] فالسبب الثاني يعني إمكانية تبرير اندثار الأسطورة وضياعها بسبب الطابع الشفوي الّذي كان يميزها وكان بصفة عامة يميّز الثقافة آنذاك.

---

[1] ينظر موسى الصباغ: القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، الإسكندرية، ص22

[2] ينظر نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للنشر، القاهرة، ط3، ص 22

السيرة الشعبية:

لقد عرف الأدب الشعبي فن السيرة الشعبية، ذلك الفن الّذي تمتزج فيه مجموعة فنون مختلفة كالرواية والعزف والغناء والتمثيل في بعض الأحيان، هذا الفن الّذي تناقل عبر العصور حتى وصل إلينا بعد رحلة غير يسيرة، في قلب المجتمع العربي في ريفه وفي حضره.[1] ويقصد بالسيرة الشعبية ذلك القصص الشعبي الّذي ينمو ويعيش بدافع اللاشعور الجمعي، ويرتبط بتواريخ ووقائع وأحداث عن شخص أو قبيلة، تغلب عليها المبالغات والخوارق الّتي تضفيها عليها المخيلة الشعبية ممّا يدرجها في عوالم الخرافات والأساطير، ويرى بعض الدارسين أنّ السير الشعبية بقصصها وحكاياتها، هي في معظمها ردود على مشكلات نفسية واجتماعية، متقاربة المضمون والهدف، تؤدي وظائف اجتماعية وتربوية، تتوجه إلى أكثر من قطاع في الحياة العامة، وهي تنغرس في اللاوعي الجماعي، نظرا للتفسيرات والتبريرات الّتي تقدمها لسامعها، ليس ذلك فقط، بل تؤدي أدوارا وطنية وسياسية ونضالية، عندما تكون ملحا لشعب أو أمة في مراحل الضعف أو الركود، أو الوقوع تحت نير احتلال خارجي.[2] وهي تحرص على الهدف التاريخي في المقام الأول ولا تتحوّل عنه حتى نهايتها، وأبطالها

---

[1] يسرى عبد الغني عبد الله: بين السيرة الشعبية والقصص الشعبية، مجلة الجوبة، مجلة ثقافية ربع سنوية، مؤسسة عبد الرحمان السديري الخيرية، المملكة العربية السعودية، ع24 صيف 2009، ص 36

[2] إبراهيم صحراوي: السرد العربي القديم، ص 83 – 84

يتحولون إلى أبطال قوميين، أو بمعنى آخر يتحولون إلى نماذج ورموز بطولية، يضرب بها المثل ويقتدى بها في الشجاعة والبسالة والإقدام والفروسية، ونحو ذلك سيرة عنترة.[1]

تنتمي السيرة الشعبية إلى مرويات العامة، وهذا الانتماء هو الّذي جعلها تتشكل في منأى عن الثقافة المتعالية الّتي كانت تعنى إجمالا بأخبار الخاصة، الأمر الّذي أفضى إلى عدم العناية بهذه المرويات تدوينا ووصفا. وتغييب مرويات العامة والسكوت عنها راجع إلى موقع العامة في الثقافة العربية، وهو موقع مختزل ومهّمش، وعلى درجة عالية من الإقصاء والاستبعاد، وقد أدّى ذلك إلى جهل شبه تام بالأصول الأولى للمرويات الشفوية الشعبية، فضلا عن الجهل بطرائق تكونها وأسباب ظهورها.[2] على الرغم من أنّ السيرة الشعبية فيها مادة أكثر أهمية من غرائبيات الكتب الرسمية، لأنّها تمثل خلاصة نهائية لما مكث في الوجدان الشعبي بعد غربلة طويلة.[3]

إنّ السيرة الشعبية نشأت في ظروف صعبة وعاشت حياة أكثر صعوبة، لارتباطها بحياة الناس وتاريخهم وحضارتهم وامتداداتهم الاجتماعية والثقافية، لذلك وجدنا السير تنطلق من شخصية بطلة نافذة في وجدان المجتمع العربي، بأخلاقها النبيلة وفروسيتها وبطولتها وعبرها من المزايا والصفات الّتي تحرص السيرة الشعبية على نقلها وغرسها في نفوس المتلقين. ولتحقيق أهداف السيرة منها هدف إيجاد النموذج القدوة في المجتمع العربي، عمد رواتها إلى استعانة جملة من الفنون والعلوم الّتي أعطت

[1] يسري عبد الغني عبد الله، ين السيرة تاشعبية والقصص الشعبية، ص 38

[2] عبد الله إبراهيم: السردية العربية، بحث في الموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2000، ص154

[3] رضوان السح: السيرة الشعبية للحلاج، دار صادر، بيروت، ط1، 1998، ص 5

لنصوص السيرة المصداقية والقابلية، ولعل من تلك العلوم التاريخ وعلم الأنساب، ومن أبرز الفنون الشعر والخطابة والترسل... وهي مجتمعة تشكل كيان السيرة، وبسبب هذا الزخم الهائل من العلوم والفنون، أضحت السيرة عند بعض الباحثين النواة الأولى لفن الرواية في الأدب العربي.[1] فالسيرة الشعبية تعد من أكثر الأشكال التعبيرية في الأدب الشعبي انفتاحا على أشكال التعبير، سواء النثرية أم الشعرية، كسيرة عنترة وسيرة بني هلال وسيرة الزير سالم.. وغيرها، فساهمت في بناء هذه السير عدة فنون وأشكال تعبيرية كالشعر والأسطورة والحكايات الخرافية.

الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية:

الحكاية الشعبية تعبير موضوعي واقعي غير منقطع عن الزمان والمكان؛ إذا تجري في واقع تاريخي فعلي وبطابع جدي، وتتحدد أهم عناصرها التجنيسية المخصوصة بها في الوعي بمفارقات الحياة الواقعية والارتباط بها، وإعادة تشخيص المواقف الّتي حدثت فيها، من أجل المعرفة وكشف الحقائق المجهولة وغرابة الواقع الحسي المألوف، ونقد سلبيات المجتمع بهدف إصلاحه، والاضطلاع بوظيفة تعليمية ترسخ القيم الأصيلة بين الجماعات الشعبية وتدافع عنها. ومن هنا يؤخذ هذا النوع من القصص مأخذ الحقيقة والجد، علما بأنه يتميز ببساطة البناء ومحدودية الوحدات الوظيفية.[2]

---

[1] صالح حديد: أشكال التعبير في السيرة الشعبية العربية، مجلة الثقافة الشعبية (مجلة إلكترونية)، البحرين، ع20، 2011

[2] علي أحمد محمد العبيدي: الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، مجلة دراسات موصلية، مجلة فصلية محكمة، مركز دراسات الموصل، العراق، ع26 أوت 2009، ص 75

والحكاية الشعبية وصف لواقعة خيالية أو شبه واقعية أو حقيقية، أبدعها الشعب في ظروف حياته وسجلها في ذاكرته ورواها أفراده لبعضهم البعض بمرور الأيام، وتوارثوها فيما بينهم مشافهة من أجل المتعة والتسلية.[1]

تأخذ الحكاية الشعبية في تأليفها لغة من اليسر والبساطة والسهولة، ما يجعلها محببة إلى النفوس فتتألف معها تآلفا عجيبا فيه الكثير من الحب والسحر والدهشة، لاقترابها من فطرة الإنسان وشخصيته العفوية، بدوية كانت أم حضرية، على الرغم ممّا فيها من الدروس والعبر والمواعظ والمواقف والأفعال والتجارب، الّتي قد تخفى على كثير من متلقيها، وهي على الأغلب أسلوب من أساليب التربية لبناء شخصية قوية ومستقيمة وإيجابية، وهي قريبة من المثل من حيث مؤلفيها، فهم دائما مجهولون أو من عامة الشعب.[2]

أما الحكاية الخرافية، فهي نوع آخر مختلف عن الحكاية الشعبية، وهي ذات مكونات أجناسية مميزة لها، تتحدد في شدة قصرها المطرد وفي بساطة بنائها المهيكل على أساسين اثنين؛ تعرض في الأول الحادثة المجّسدة للمغزى، ويركز في الثاني على الموقف الأخلاقي المباشر، كما أنّ أبطالها غالبا ما يكونون بلا أسماء، وعددهم فليل، وهم إما من الحيوانات أو النباتات أو الجماد أو الظواهر الطبيعية (الشمس والريح...)، فالأبطال فيها يتصفون بإسقاط الخصائص والصفات البشرية عليهم مع

[1] محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص 58

[2] علي كمال الدين الفهادي: الحكاية الشعبية في الخيال الشعري، مجلة دراسات موصلية، مجلة فصلية محكمة، مركز دراسات الموصل، العراق، ع26 أوت 2009 ص 2

الاحتفاظ السمات الطبيعية الأصلية.[1] وتختلف الحكاية الخرافية عن الحكاية الشعبية في احتواء الأولى على عنصر الخيال والخوارق الّتي تتحكم في مسار البطل، بينما نجد في الثانية تحكم الواقعية وتناقضات المجتمع.[2]

3) السرد في الأجناس النثرية الكتابية:

ونعني به التراث القصصي الكتابي الّذي أبدعه أدباء الخاصة أو الصفوة، باعتباره أدبا موضوعيا، وذاع كتابيا بين جمهور القراء من الصفوة أو النخبة الثقافية، وقد وصلتنا أهم أعمالهم.[3] من أجناسه:

المقامة:

المقامة فن عباسي يمثل خلاصة تطور الكتابة النثرية الفنية في القرن الرابع الهجري، فهو يمثل المكانة الّتي بلغها النثر العربي في مواجهة الشعر، بعدما ارتفع شأن الكتابة في المجتمع العباسي، وقد لا نبالغ إن قلنا إنّ المقامة كانت المنافس الحقيقي للشعر العربي، من حيث قدرتها على الجمع بين الآليتين الكتابية والشفوية، لتبدو كأنها المحطة الفنية التي استراح عندها الإبداع الفني العربي، بعد

[1] علي أحمد محمد العبيدي: الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، ص 75

[2] ينظر محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق: ص 59 – 60

[3] محمد رجب النجار: النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، ص 253

تطورات كثيرة أصابت المجتمع والثقافة واللغة.[1] والمقامة عبارة عن قصص قصيرة يودعها الكاتب ما يشاء من فكرة أدبية أو فلسفيو، أو خطوة وجدانية، أو لمحة من لمحات الدعابة والمجون، وقصص المقامة خيالي، متنوع الأغراض، يصور المجتمع بسخرية ونقد، وبطل المقامة متلون الشخصية متبدل الملامح، صاحب خبث ودهاء، يتولى عنه الحديث راوية خيالي مهمته فضح أسراره.[2]

القصة الصوفية:

التصوف، تجربة لها فكر هدفه ابتكار صورة مثالية للإنسان ضمن سياقات معينة، و الكتابة الصوفية، تبنت هذا الفكر و الهدف، وحملت مضامينه فوسمت به، ولكي نوسم نوعا أدبيا بمذهب و فكرة، لابد وأن يكون حاملا لها، صادرا عنها، فهو(التزام) أدبي، لأن اللغة التي يشترك باستعمالها أبناء جلدة ما، لغة غير موظفة، المادة الخام فيها صالحة و مهيأة لإنتاج أشكال قولية موجهة وموظفة لمنحى فكري دون الآخر، وعلى مقدار التوفيق في هذا التوطيف، تكتسب اللغة بعدا غائيا، وليست فقط واسطة لنقل الأفكار، بدليل أنه يمكن نقل الفكرة الواحدة- لغويا- بكيفيات تعبيرية متعددة تختلف في مستوى بنائها و تأثيرها في متلقيها. ولا تكتسب هذه (اللغة الموظّفة) هويتها وتصنيفها الأجناسي، إلا إذا توفرت على جملة أركان لابد أن تتوفر عليها هذه الكتابة، ومنها الكتابة الصوفية، و الأركان هي: (الغرض المتحدث عنه، والمعجم التقني، وكيفية استعماله، والمقصدية، وهذه جميعا

[1] ركان الصفدي: الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الرابع، ص 139

[2] عمر عروة: النثر الفني القديم، ص 109

تكّون وحدة غير قابلة للتجزئة) ومتى ماتوفرت هذه الأركان الأربعة، أمن أن تكون كتابة ما جنسا أدبيا غير مشوب بغيره.[1]

إن الباحث في ارهاصات القصة الصوفية لابد وأن يعي الأثر الذي بثه في النفوس القصص القرآني فكان المنبع الذي تربت عليه ذائقة الصوفي، وتأثر بها و بطريقة عرضها الأحداث، والتي يصيبها بعض التغيير بين آية أو أخرى في القرآن الكريم تتكرر فيها القصة ذاتها، تبعا لمقتضيات إعجازية فصلت فيها المظان المشار إليها.[2]

[1] ناهضة ستار: بنية السرد في القص الصوفي، المكونات والوظائف و التقنيات، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2003، ص 41

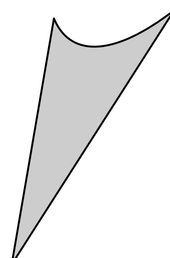
[2] المرجع نفسه، ص44.

الفصل الثاني

الشكل السردي في كتاب طوق الحمامة

المبحث الأول البنية الزمنية والبنية المكانية

المبحث الثاني الرؤية السردية وأشكال التبئير

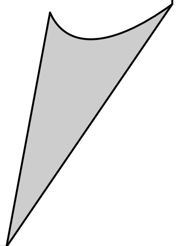


المبحث الأول

البنية الزمنية والبنية المكانية

1) البنية الزمــنية

2) البنية المكـانية



يعتبر كتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي• من التحف الأدبية الّتي عالجت الحب بعمق وفهم كبيرين، على الرغم من أنّ هذا الموضوع قديم في الأدب العربي، فهو نتاج فكري فريد من نوعه، لالتزام صاحبه فيه منهجا علميا مستقلا، لا يأخذ برأي قائل، ولا ينقاد إلا لعقله.[1] وفي التأكيد على

• هو علي أبو الوليد بن أحمد بن سعيد بن حزم بن غالب بن صالح بن خلف بن معدات بن سفيان بن يزيد، ويزيد هذا الّذي ينتهي إليه نسبه، كان مولي ليزيد بن أبي سفيان بن حرب بن أمية أخو معاوية، ويشتهر بابن حزم الأندلسي الظاهري. ولد في رمضان سنة 384 هـ الموافق لـ 944م، بقرطبة، إلا أن بعض الدراسات والتراجم ترجح أنّ مولده كان سنة 383هـ/993م. نشأ في بيت والده على يد الجواري والقريبات، وقد ذكر ذلك في كتابه طوق الحمامة. فكان بذلك مرهف الحس شاعري النزعة جمالي النظرة، لكن رغم الترف وملازمة النساء، كان خاضعا لمراقبة أبيه من جهة ولضابط وتعاليم دينه الإسلامي من جهة أخرى، ما كان سببا في عفته. وهذا دليل على أنّ ابن حزم شبّ على التديّن والالتزام. وقد تثقف ابن حزم في ذلك الوسط الاجتماعي، بما يتثقف به ناشئ في بيوت الوزراء والأمراء والوزراء، فحفظ القرآن الكريم وتعلم علومه، وحفظ الحديث والشعر، واتجه إلى أفاضل الشيوخ يغترف من مناهلهم ويقتدي بأخلاقهم. وقد تلك المرحلة حياة ابن حزم وشخصيته فعاش معتزا بنفسه مفتخرا بنسبه وموقعه الاجتماعي في تلك الطبقة الأرستقراطية الموالية للأمويين، وكانت الأندلس في هذه المرحلة من تاريخها ومن حياته تعيش اضطرابات سياسية وانقسامات طائفية، وتفشت فيها الفوضى والفساد الأخلاقيين نتيجة للترف والبدخ، وتطويع الدين بفقهائه لأغراض سياسية، فظهر ملوك الطوائف بعدما كانت الأندلس تحت راية بني أمية، تنعم بالرقي العلمي ولاستقرار السياسي، وقد كان لمجتمع ابن حزم بالغ الأثر على في فكره ومزاجه، فمن كتبه ما استمد مادتها من واقعه الاجتماعي على رأسها كتاب طوق الحمامة في الألفة والألاف، حيث كانت مادة الدراسة فيه هي المجتمع الاندلسي. حيث عاش العشرين سنة الأولى من عمره في قرطبة، وبعد الاضطرابات السياسية الّتي نسفت حكم بني مروان وقضت على ما تبقى من أمن البلاد، فاعتدي على دار وممتلكات والده الذذي توفي أثر هذه الأحداث، ترك قرطبة متنقلا في أنحاء عدة من الأندلس، وقد احرقت كتبه بأمر من المعتضد بن عباد ملك إشبيليا بتحريض من الفقهاء، بحجة أنه يهاجم الإمام مالك وغيره من الأئمة، ويخرج على الناس بفقه لا يتصل بفقه الأئمة الأربعة. توفي ابن حزم سنة 456 هـ الموافق لـ 1064م تاركا إرثا فكريا متنوعا، حيث لم يترك باب في العلوم والفنون إلا وطرقه، فكتب في فروع الفقه (كتاب الإحكام لأصول الأحكام، وكتاب الإظهار لما شنع به على الظاهرية، وكتاب مفقود بعنوان الإملاء في قواعد الفقه...) وكتب في الحديث (كتاب مختصر في علل الأحاديث، وكتاب أجوبة على كتاب صحيح البخاري...) وكتب في الأخلاق والتربية (رسالته في مداواة النفوس وتهذيب الأخلاق، ورسالة التلخيص لوجوه التخليص...) وكتب في الفلسفة (كتاب التقريب لحد المنطق والمدخل إليه، وكتاب الرد على الكندي الفيلسوف...) وكتب في التراجم والتاريخ (كتاب جمهرة أنساب العرب، وكتاب نقط العروس في تاريخ الخلفاء...) وكتب في اللغة والأدب (كتاب بيان الفصاحة والبلاغة، وكتاب طوق الحمامة...) وكتب في الطب (كتاب اختصار كلام جالينوس في الأمراض الحادة...)

[1] مباركة حاجي: الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم الجمال، (مخطوط)، بإشراف طالبي عمار ومحمد بن بريكة، جامعة الجزائر 2، 2005/2004، ص 105

هذا يقول ابن حزم الأندلسي في مقدمة كتابه: " وألزمت في كتابي هذا الوقوف عند حدك، ولاقتصار على ما رأيت أو صح عدي بنقل الثقات، ودعني من أخبار الأعراب والمتقدمين، فسبيلهم غير سبيلنا، وقد كثرت الأخبار عنهم، وما مذهبي أن أنضي مطية سواي، ولا أتحلى بحلي مستعار. والله المستغفر والمستعان، لا رب غيره".[1]

وتتميز رسالة طوق الحمامة (مثلما اصطلح عليها صاحبها) ببنية فنية فريدة، جمع بن حزم أسلوبين فنين هما الشعر والنثر، معتمدا طرائق فنية وأنماط متنوعة منها التقرير والخبر والحكي والوصف، إضافة إلى التحليل والشرح، ويرى إحسان عباس في هذا الصدد أنّ ابن حزم في طوق الحمامة يقوم على أربع طرائق مختلفة، تأتي أحيانا مجتمعة في الفصول الطويلة، فينتقل القارئ فيما بينها نقلات مريحة، وتلك الطرائق هي التقرير والخبر والحكاية والوصف الفني. ويجمع بينها التكثيف المتعمد، استجلابا للقوة في طبيعة الأسلوب وطلبا للتأثير، وإن كانت الحكاية غالبا أقلها حظا من ذلك، ويليها في الإكثار منه التقرير، ثم ينفرد الوصف الفني بالبلاغة في التكثيف.[2] ففي أسلوب التقرير يحاول ابن حزم أن يحيط بالشيء الّذي يكتب عنه من جميع النواحي، ومن ذلك قوله:" ومن عجيب ما يقع في الحب طاعة المحب لمحبوبه، وصرفه طباعه قصرا إلى طباع من يحبه، وربما يكون المرء شرس الخلق صعب الشكيمة جموح القيادة ماضي العزيمة حمّي الأنف أبّي الخسف . فما هو إلا أن

[1] علي أبو الوليد بن أحمد بن حزم الأندلسي الظاهري: طوق الحمامة في الألفة والألاف، تح: فاروق سعد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1975، ص 54

[2] ابن جزم الأندلسي: رسائل ابن حزم، تح: إحسان عباس، ج2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987 ، ص81

يتنّسم نسيم الحب، ويتورط غمره ويعوم في بحره. فتعود الشراسة ليانا والصعولة سهلة والمضاء كلالة والحمية استسلاما ".[1] وأما الخبر فقد أكثر منه على عكس الحكي، حيث استعمله للتوضيح والاستشهاد واستخلاص العبرة، وهذه الأخبار استقاها من واقعه الاجتماعي، حيث يقول: " ومن أرقع ما شاهدته في الوفاء في هذا المعنى، وأهوله شأنا، قصة رأيتها عيانا، وهو أني أعرف من رضي بقطيعة محبوبه وأعزلناس عليه، ومن كان الموت عنده أحلى من هجر ساعة في جنب طيّ ـه لسر أودعه، وألتزم محبوبه يمينا غليظة ألّا يكلمه أبدا وأن لا يكون بينهما خبر أو يفضح إليه ذلك السر، على أنّ صاحب ذلك السر كان غائبا، فأبى من ذلك، وتمادى هو على كتمانه والثاني على هجرانه، إلى أن فرقت بينهما الأيام ".[2] أما الوصف فقد خصص له ابن حزم قسطا كبيرا من العناية والاهتمام، ذلك لأنّه كان يتمتع بطاقة شعورية وقوة في التعبير، كما أن الوصف في هذا المقام يعطي صورة واضحة عن حياة الكاتب والمجتمع الّذي يحيط به والمرحلة التي كانت تمر بها الأندلس.[3] فنجده يقول في ذكر بعض أوصاف القنوع :" ومن القنوع الرضا بمزار الطيف وتسليم الخيال، وهذا إنما يحدث عن ذكر لا يفارق وعهد لا يحول وفكر لا يتقضي، فإذا نامت العيون وهدأت الحركات، سرى

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 126
[2] المصدر نفسه، ص 195
[3] مباركة حاجي: الظاهرة الجمالية بين ابن حزم وأبي حامد الغزالي، ص 107

الطيف ".[1] ولعل الهدف من توظيف كل الأساليب المذكورة آنفا، هو استنباط أسس وقواعد وموّجهات السلوك الإنساني وآداب العاملة، ما يجعل هذه الرسالة حبلى بالقيم الراقية والمثُل الرفيعة.

ولكن (وعلى الرغم من تنوع وكثافة الأساليب المستعملة في طوق الحمامة)، فإنّ السرد يدخل إلى الكتاب من باب واسع عبر الخطة الّتي انتواها المؤلف كتابه فذكرها في المقدمة.[2] كذلك تشف بنية الكتاب عن احتوائه على السرد –كما سنحاول التوضيح – فإنّ موضوعة الحب تشكل البنية الدلالية الكبرى للكتاب، وتأخذ أبواب الكتاب طابعا تحليليا لهذه الظاهرة الإنسانية (أي أسلو ب التحليل المذكور فيما سبق)، فقد أراد ابن حزم أن يوزع معالجته لظاهرة الحب على أربعة أقسام تقع في ثلاثين بابا.[3] حيث يقول:" وقسمت رسالتي هذه إلى ثلاثين بابا منها في أصول الحب عشرة... ومنها في أعراض الحب وصفاته المحمودة والمذمومة اثنا عشر بابا... ومنها في الآفات الداخلة على الحب ستة أبواب... ومنها بابان ختنا بهما الرسالة ".[4] ويلاحظ أنّ بنية التضاد الّتي اعتمد عليها في تنسيق أبوابه داخل الكتاب كانت واضحة في ذهن ابن حزم من المقدمة وجاء الاختلاف بين النية والفعل أو الخطة والتطبيق مؤكدا لها، فقد انتوى أن يجعل في أعراض الحب وصفاته اثنا عشر بابا منها

- باب طي السر ثم باب الكشف والإذاعة.

---

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 228

[2] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا (مصر)، 2004، ص 16

[3] المرجع نفسه، ص 20

[4] ينظر ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 55 وما بعدها

- باب الطاعة ثم باب المخالفة [1]

وهذه البنية الشكلية تتميّز بالترابط المنطقي الّذي يدل ويحيل على محتوى تنظيمها الدلالي والمعنوي ما يدفع إلى القيام بمقاربة أخرى باطنية لنص الرسالة في نظامه الأدبي السيميائي، من خلال بنية المعنى، وذلك لإظهار تلك البنية القائمة في انتظامها العام عند الناقد الغربي غريماس A.J Greimas، ذلك المعنى الّذي لا يتضح عنده إلا من خلال تعارضه مع الضد، وفعلا بالأضداد تعرف الأشياء.[2]

وعلى العموم سنفصّل الحديث عن قضايا المضمون والمعنى والتضاد في مضمار لاحق من بحثنا، على أن نتوقف الآن عند الشكل السردي في كتاب طوق الحمامة مبتدئينه بالحديث عن البنية الزمنية والمكانية ثم الصوت السردي والصيغ وزاوية الرؤية.

البنية الزمنية والبنية المكانية

إنّ العلاقة الّتي تربط الزمن بالمكان هي علاقة تكامل، فكل منهما يكمل الآخر، ومن ثم لا وجود لأحدهما دون الأخر؛ بمعنى أنّ هذه العلاقة أساسية لأنّها تشخص جدلية في الحياة، وتشخص جدلية الواقع الروائي في حد ذاته. وقد يستحيل تناول أحدهما بمعزل عن الآخر، وإن سمحنا لأنفسنا

[1] ينظر عمر عبد الواحد: نية الخبر، ص 20 - 21

[2] عبد الحليم كبوط: مكاشفة سيميائية دلالية لقصص الحب في رسالة طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي، محاضرات الملتقى الدولي الخامس حول السيمياء والنص الأدبي، 15 – 17 نوفمبر 2008، قسم الأدب العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة (الجزائر)، ص 653

بهذا الأمر، فإنما يكون ذلك على المستوى الإجرائي لا غير.[1] وعندما نتحدث عن المكان، تتبادر إلى أذهاننا مباشرة كلمة زمن، وكأنّ الثاني يكمل الأول، والأول لا يستغني عن الثاني، حتى أنّ الدراسات الحديثة اختصرتهما في كلمة واحدة هي الزمكان، على الرغم من أنّ المكان يدرك إدراكا حسيا مباشرا، والزمن يدرك إدراكا غير مباشر، من خلال فعله في الأشياء. فهما عنصران يتدخلان تدخلا مباشرا ومتكاملا في شخصيات القصة وأحداثها.[2]

1) البنية الزمنية Structure temporelle:

إنّ أهمية الزمن من حيث هو مكّون لا تتوقف فقط عند الحد الّذي يجعلنا نلتفت لوجوده الدائم في مراحل تكوين وتلقي الأنواع الأدبية عموما، بل إنّ له موقعه المهم داخل البنى الأدبية، خاصة السردية منها، ذلك الموقع الّذي يصل أحيانا لمرتبة الصدارة، حيث يعد أحد أهم مكونات السرد.[3] وقد أشار هنري جيمس إلى صعوبة تناول عنصر الزمن وأهميته في البناء القصصي، واعتبره الجانب الأكثر صعوبة وخطورة؛ إذ يستدعي عناية فائقة من القاص.[4] ولإن تعددت الإسهامات في

---

[1] لحسن كرومي: حركيات الزمان وجدليات المكان في رواية الزلزال، قراءة سيميائية، مجلة إبداع (إلكترونية)، جمعية رضا حوحو، بشار، ع3، 1998

[2] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص 30

[3] هيثم الحاج علي: آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد بإشراف أ.د صلاح السروي، كلية الآداب، جامعة حلوان (مصر)، 2005، ص 41

[4] ينظر سيزا أحمد قاسم: بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 26

تحليل الزمن السردي، وتوضيح إشكاليته، فأننا سنقتصر في دراستنا بما يتوافق مع طبيعة أخبار وقصص طوق الحمامة مستفيدين من التقسيم الثلاثي الّذي وضعه جيرار جينيت لدراسة الزمن، والمتمثل في الترتيب والديمومة والتواتر.

أ – النظام (الترتيب) الزمني L'ordre temporel:

عدّ جيرار جينيت الثنائية الزمنية الّتي تكشف عن التعارض بين زمن القصة وزمن السرد (زمن الخطاب)، أهم مميّز السّرد الأدبي، من ناحية مستويات إعداده الجمالي، عن غيره من الأنواع السردية الأخرى كالسرد الشفوي وسرد الأفلام.[1] حيث إنّ دراسة النظام الزمني لقصة ما، هو مقارنة ترتيب الأحداث أو القاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام ترتيب هذه الأحداث في الحكاية (كما جرت)، وتستدعي هذه المقارنة وجود نقطة تكون نقطة الصفر الّتي يتفق فيها الزمنان، وغالبا ما تكن هذه النقطة هي نقطة انطلاق رواية الأحدث، وإذا كان الترتيب القصصي واضحا، فإنّ الأمر لا يختلف بالنسبة للترتيب الزمني، إذ إنّ الإشارات الدالة على الزمن كفيلة بتوضيح غوامضه. ولا يمكن أن يّتحد النظامان أو يتّفقا، إلا إذا كان ترتيب الأحداث في القصة موافقا لترتيبها في الخطاب، فأّما

[1] Voir Gerard Genette: Figures III, pp 77 - 78

الاختلاف فيأخذ صورتين؛ فهو إما رجوع إلى الوراء أي تأخر في السرد بالنسبة للتطور الزمني للحدث، أو استباق لهذا التطور، أي تقدم في السرد على حساب التسلسل الزمني.[1]

ويلاحظ في هذا الصدد أنّ أخبار طوق الحمامة تقدّم سردا لاحقا Narration ultérieur أو حكيا استعاديا قد تأخر فيه زمن القصة (الأحداث) عن زمن السرد (الخطاب) كثيرا، ولا يبين ذلك من خلال الأفعال الماضية الخاصة بالسرد فقط، وإنما من خلال التباين الواضح أيضا بين مكان السرد ومكان القصة أحيانا.[2] مثلما يتضح من خلال قوله في باب قبح المعصية :" ومما يدل على شنعة الزنا ما حدّثنا القاضي أبو عبد الرحمان... أنّ عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) أصاب في زمانه ناسا من هُذيل، فخرجت جارية منهم، فأتبعها رجل يريدها عن نفسها، فرمته بحجر، فقضت كبده. فقال عمر: هذا قتيل الله والله لا يودي أبدا ".[3] فمكان القصة هو الحجاز غرب شبه الجزيرة العربية، أما مكان السرد قرطبة، ويتجلى زمن السرد اللاحق لزمن القصة في تأخر زمن السارد عن زمن عمر بن الخطاب.

وربما كان لهذا التباين الواسع بين زمن السرد وزمن القصة أثره في انتظام السرد في طوق الحمامة، في زمن خطي تصاعدي، ذو ترتيب مثالي، يتحقق فيه التوازن بين زمن الخطاب وزمن القصة، وربما كان ذلك التوازن للبساطة الغالبة على البنى السردية في الكتاب، شأنه شأن السرد القديم

---

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، ط1، 1999، ص 45

[2] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 137

[3] ابن جزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 294

بصفة عامة.[1] مثلما يتجلى لنا في قوله: " وحدثني موسى بن عاصم بن عمرو قال: كنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه إذا لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي، وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهتي، ثم عدت واعتذرت بأنه غلبني الّرعاف ".[2] حيث نلاحظ بين زمن القصة وزمن الخطاب، وتلعب حروف العطف دورها في ترتيب أحداث القصة، الّذي هو ترتيبها في الخطاب على النحو الآتي:

- كنت بين يدي والدي
- فجأة لمحت عيني جارية كنت أكلف بها
- لم أملك نفسي ورميت الكتاب وبادرت نحوها
- وبهت أبي وظن أنّه عرض لي عارض
- ثم – أي بعد برهة – راجعني عقلي، فمسحت وجهي
- ثم – أي بعد تلبث يسير – عدت واعتذرت بأنه غلبني الرعاف

ومع ذلك فالتحريفات الزمنية اليسيرة بادية مثلا في قوله وقد أمرني بكتاب أكتبه، يمكن أن يسبق الأمر فيه جلوسه بين يدي والده. ولا شك أنّ كلفه بالجارية يسبق لمحه إياها، وكذلك اعتذاره لا بد

[1] ينظر عمر عبد الواحد: بنية الخبر دراسة في طوق الحمامة، ص 138

[2] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 122

أن يسبق فيه الرعاف أي فعل بدر من الراوي الشخصية.[1] وهذا التوازن الّذي تتخلله التحريفات الزمنية مرده إلى التلخيص في سرد الأحداث.

ب – الديمومة (المدة) La Durée:

تختلف طبيعة النص القصصي من حيث العلاقة بين الزمن والمقاطع الّتي تعطي هذه الفترة، ومدى التطابق بينهما، علما أنّ التطابق الكامل لا وجود له في الواقع، وأنّ الزمن الطبيعي لوقوع الأحداث، لا يذكر في كلمات النص، ليستطيع الباحث أن يتبيّن نسبته الصحيحة، فلا شك أنّ تقديم زمنية قصيرة في عدد كبير من الصفحات يؤدي إلى إيقاع مختلف عن معالجة فترة زمنية طويلة ممتدة في بضعة أسطر، فإذا طالت الديمومة في السرد قصرت في الحقيقة. والديمومة هي تلك العلاقة الّتي تربط بين زمن القصة الذّي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور، وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات الجمل والفقرات، مما يقودنا إلى استقصاء السرعة والتغيرات الّتي تطرأ على نسقه.[2] فإذا كانت العلاقة بين الأحداث في القصة وتسلسلها في الخطاب ممكنة التحديد، فإنّ الأمر يختلف بالنسبة للعلاقة بين الفترات الّتي تستغرقها الأحداث في القصة وتلك تقابلها في الخطاب، لأنّ فترة الخطاب مستحيلة القياس، ما هي في الواقع سوى الفترة الّتي تستغرقها قراءة نص القصة، وهي فترة تختلف من شخص إلى آخر. ويعود سبب استحالة القياس إلى

[1] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 39

[2] حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ص 116

عدم وجود نقطة مرجعية تكون بمثاب الدرجة الصفر أو نقطة التطابق بين الفترة الحقيقية والفترة المتخيلة.[1] وعلى العموم فإنّ أخبار طوق الحمامة تعتمد على الإيقاع السريع، ولذلك يسودها التلخيص والحذف، وتعتمد كثيرا على المشهد، حيث يتساوى زمن الخطاب وزمن القصة، ويقل خلالها، أو يأتي في خدمة التلخيص.[2]

أشكال سرعة السرد:

يعتمد تحديد العلاقة بين القصة والخطاب على قياس سرعة السرد، وهي سرعة متغيرة وغير قارة، لأنّ القصة لا يمكن أن تكون خالية من آثار الإيقاع الزمني؛ فالسارد يهتم ببعض الفترات دون غيرها، فيطب في تفصيل بعض الأحداث والمشاهد، بينما يسرد البعض الآخر بإيجاز، وقد يقطع من الزمن الحكائي أحداثا بأكملها، دون أن يكلف نفسه عناء الإشارة إلى هذا الاقتطاع، فالسرد في حركيته يأخذ أشكالا متعددة.[3] حيث يحدد جيرار جينيت هذه الأشكال في:

الحذف L'éllipse:

ويسميه البعض بالقطع، وهو من أشكال تسريع السرد، وهو كما أشرنا آنفا تجاوز فترة زمنية كاملة دون أي إشارة إليها. وهو نادر في طوق الحمامة، لأنّ قصصه وأخباره، تنعنى في أغلبها

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 71

[2] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 142

[3] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 72

بمحادثة جزئية تقع في زمن ضئيل، ويكاد يوجد في الأخبار السير الذاتية.[1] كما هو الحال في قوله في باب من أحب بالوصف:"إنّه كان بيني وبين رجل من الأشراف ود وكيد وخطاب كثير، وما تراءينا قط، ثم منح الله لي لقاءه. فما مّرت إلا أيام قلائل، حتى وقعت لنا منافرة عظيمة ووحشة شديدة متصلة إلى الآن ".[2]

فقد كان هناك إخفاء لبعض الأحداث (فما مرت إلا أيام قلائل)، وتلخيص للأحداث (ود وكيد وخطاب).

الخلاصة Le Sommaire:

وتعتمد الخلاصة في الحكي على سرد أحداث ووقائع يفترض أنّها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات، واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات قليلة دون التعرض للتفاصيل.[3] وهي أيضا من أشكال تسريع السرد. ومن نماذج ذلك في طوق الحمامة، قوله في باب القنوع :" وأخبرني بعض إخواني عن سليمان بن أحمد الشاعر، أنّه رأى ابن سهل الحاجب بجزيرة صقيلية، وذكر أنّه كان غاية في الجمال، فشاهده يوما في بعض المتنزهات ماشيا وامرأة خلفه تنظر إليه، فلما بعد أتت إلى المكان

[1] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 143
[2] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 87
[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76

الذي قد أثّر فيه مشيه، فجعلت تقبله وتلثم الأرض الّتي فيها أثر رجله ".[1] فقد اعتمد على التلخيص الّذي يشير إلى تتابع الأحداث، وذلك باستخدام حرف العطف(ف) الّذي يدل على التوالي.

إنّ استعمال تقنيتي الحذف والخلاصة، يدل على استخدام السرد السريع، فكما لاحظنا أنّ زمن السرد كان سريعا جدا، غير أنّ هذا لا يمنع من إمكانية تعطيله أحيانا أو تبطئته، إذ إنّ وجود الحوار في القصة دليل على وجود تقنية أخرى وشكل آخر لسرعة السرد، تعرف بالمشهد.[2]

المشهد Scène:

يقصد لمشهد المقطع الحواري الّذي يمثل بشكل عام اللحظة الّتي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة، من حيث المدة الزمنية.وإن كان الناقد البنيوي جيرار جينيت ينبه إلى أنّه ينبغي دائما أن لا نغفل أنّ الحوار الواقعي الّذي يدور يمكن أن يدور بين أشخاص معينين، قد يكون بطيئا أو سريعا، حسب طبيعة الظروف المحيطة كما أنّه ينبغي مراعاة لحظات الصمت أو التكرار. مما يجعل الاحتفاظ بالفرق بين زمن حوار السرد وزمن حوار القصة قائما على الدوام.[3]

ويوجد المشهد بشكل أساسي في طوق الحمامة، من خلال القصة الّتي تعتمد بنية الاستخبار والإخبار، لأنها تستهدف بشكل رئيسي نقل الأقوال والعبارات.[4] ومن أمثلته قوله في باب علامات

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 227

[2] حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ص 122

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 78

[4] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 147

الحب: " ولقد كنت يوما قاعدا في دكان إسماعيل بن يونس الطبيب الإسرائيلي، وكان بصيرا بالفراسة محسنا لها في لمّة، فقال له مجاهد بن الحصين القيسي: ما تقول في هذا ؟ وأشار إلى رجل منتبذ عنّا ناحية اسمه حاتم ويكَنى أبا البقاء، فنظر إليه ساعة يسيرة، ثم قال: هو رجل عاشق، فقال له: صدقت، فمن أين قلت هذا ؟ قال: لبِهْت مفرط ظاهر على وجهه فقط، دون سائر حركاته، فعلمت أنّه عاشق وليس بمريب ".[1] فقد ابتدأ بالتلخيص وإن اشتمل على وصف لازم للطبيب الإسرائيلي(وكان بصيرا بالفراسة محسنا لها)ن ثم انفتح التلخيص على مشهد يوقف الحركة السردية لنقل لنا الحوار الذي دار بين الطبيب ومجاهد القيسي.

الوقفة La Pause:

الوقفة شكل آخر من أشكال تعطيل السرد، فهي تشرك مع المشهد كونهما يشتغلان على حساب الزمن الّذي تستغرقه الأحداث، وذلك بتعطيل زمن السرد وتعليق مجرى القصة.[2] وتحدث الوقفة عندما ينتقل السارد إلى الوصف الذي يقتضي قطيعة في السيرورة الزمنية فيعطل حركتها.[3]

ولمّا كانت لغة طوق الحمامة متّسمة بالاقتصاد، ندر فيها الوصف الخالص الّذي يؤدي وظيفة تزيينية أو زخرفية، ويؤدي إلى تعطيل الأحداث. وإنما يأتي الوصف غالبا في خدمة السرد.[1] مثلما ورد في

[1] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 82

[2] ينظر حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 175

[3] Gérard Genette; Figures III, p94

باب المساعد من الإخوان " وإنّي لأعلم امرأة موسرة ذات جوارٍ وخدم، فشاع على إحدى جواريها، أنّها تعشق فتى من أهلها ويعشقها، وأنّ بينهما معاني مكروهة، وقيل لها: إنّ جاريتك فلانة تعرف ذلك. وعندها جلية أمرها. فأخذتها، وكانت غليظة العقوبة، فأذاقتها من أنواع الضرب والإيذاء ما لا يصبر على مثله جلداء الرجال، رجاء أن توح لها بشيء ممّا ذكر لها، فلم تفعل البتة".[2] فإنّ وصف المرأة بأنّها ذات جوار وخدم كان شروريا لكي تقع أحداث القصة بين جواريها، ووصفه لها بأنها غليظة العقوبة يمهد لرد فعلها على ما سمعت به في بيتها، ويجعلنا نتوقعه، وكذلك وصف الضرب الّذي نال الجارية، وقد جاء من خلال سرد الأحداث في قول الراوي " فأذاقتها من أنواع الضرب والإيذاء ما لا يصبر على مثله جلداء الرجال، مما يعلي من بطولة الجارية.[3]

ج – التواتر La Fréquence:

يقصد بالتواتر في السرد مجموع علاقات التكرار بين القصة والخطاب.[4] حيث يحصي جيرار جينيت أربع حالات للتواتر فقد يسرد الخطاب مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة، أو أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة، أو مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة.[5] وهو مقولة تقع ضمن إطار البحث في زمنية القصص، على الرغم من وقوع الاختلاف في عد التواتر

---

[1] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 151

[2] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 139

[3] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 151

[4] Gérard Genette; Figures III, p145

[5] Voir ipid, p 146

مقوله زمنية أم أسلوبية، على اعتبار التواتر هو علاقات التكرار بين القصة والخطاب وهذا التكرار أو التواتر ذو طابع زمني وعددي أيضا، لذا أكد جينيت على عده مظهرا من المظاهر الأساسية لزمن السرد، ولا يمنع ذلك من أن يكون مظهرا أسلوبيا، يكشف عن دلالات مخصوصة موضوعية أو ذاتية نفسية، من خلال التقلب على المحاور الأربعة – المذكورة – علاقات التواتر في السرد.[1]

ويلحظ أن قصص طوق الحمامة تعتمد على وجهين اثنين من أوجه التواتر الأربعة، وهما سرد مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، أو سرد مرة واحدة ما حدث عدة مرات؛ بمعنى أن ابن حزم الأندلسي كان يقدم لنا الحدث القصصي مستشهدا به حسب الموضوع مرة واحدة ولا يعيد تكرار سرده بغض النظر إن كان هذا الحدث قد وقع مرة واحدة أو تكرر. ولعل وجود هذا النمط من التواتر السردي يرجع إلى عدة أسباب، نذكر منها:

- تقسيم الكتاب إلى أبواب حيث يختلف الموضوع حسب كل باب، ما يعني تنوع القصص المستشهد بها واختلافها، يفتح مجالا لذكر اكبر عدد ممكن من الأحداث، وبهذا يتم الاستغناء عن ذكر الحدث الواحد أو القصة الواحدة عدة مرات.

- ثقافة ابن حزم الغزيرة واطلاعه الواسع في التاريخ، المجتمع، الدين، وتحصيله الكبير للمعارف والمعلومات عن الحياة الأندلسية خاصة و العربية عامة، في عصره وقبله، كّون له مادة سردية كثيفة

[1] ناهضة ستار: بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص232

فأراد توظيفها حين جاء يصنف كتابا في الحب وقصصه، ورغبة منه في إيصال ذلك الزخم وجد نفسه يذكر القصص مرة واحدة ويتجنب تكرارها كي يتسنى له ذكر ما استطاع ذكره.

2) البنية المكانية Structure de Lieu :

لم تعن الدراسات الشعرية والسيميائية في النقد الحديث بتخصيص أيّـة مقاربة شاملة ومستقلة للمكان باعتباره ملفوظا حكائيا ومكّونا سرديا قائما بذاته، وعنصرا مشكلا للنص، عكس الزمن الذي كان موضوعا للعديد من الدراسات، فقد اهتمت الدراسات بمنطق الأحداث، ووظائف الشخصيات وزمن القصة وزمن الخطاب، ولا توجد أية نظرية للمكان، بل وجدت فقط مسارات للبحث الجانبي غير الواضح.[1] لكنّ المكان في جميع الأحوال ذو سمات ووظائف، ينبغي أن تكون على درجة عالية من الإحكام. إنّ هذه الأمكنة – شأنها شأن الأزمة – متباينة تباين الأنواع القصصية والمذاهب الأدبية، وقد شهد المكان تطورا عبر التاريخ، سواء فيما يتعلق بتصوره أو بتوظيفه في القصص.[2] حيث لا يمكننا أن نتصور قصة دون مكان، مثلما لا يمكن تصورها دون زمن أو شخصيات أو أحداث.

[1] ينظر حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص 25

[2] الصادق قسومة: طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، ص 56

والقاص عندما يعمل على تشكيل المكان الّذي ستجرى فيه الأحداث، يحرص أن يكون بناؤه منسجما مع طبائع شخصياته، على أن يكون هناك تأثير متبادل بين الشخصية والمكان الّذي تعيش فيه والبيئة الّتي تحيط بها، في هذه الحالة يصبح المكان قادرا على كشف الحالة الشعورية، وبناء على هذا الأساس سيساعدنا المكان على مكان على فهم الشخصية، وهو بناء أو تقنية يتم إنشاؤها اعتمادا على المميزات الّتي تطبع الشخصيات، والمكان لا يظهر إلا من وجهة نظر شخصية تعيش فيه، والمنظور الّذي تتخذه، هو الّذي يحدد دلالته ويحقق له تماسكه الإيديولوجي.[1] وعموما فالمكان لا يوجد منعزلا عن باقي عناصر السرد، وإنما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الأخرى للسرد، كالأحداث والرؤى.. وإنّ عدم النظر إليه ضمن هذه العلاقات، يجعل من الصعب فهم الدور النصي الّذي يحتله المكان داخل السرد.[2]

تتفاوت العناية بعناصر المكان الّتي تقدم من خلالها القصة والأحداث والأخبار في طوق الحمامة تفاوتا واضحا على النحو التالي:

1 – هناك أخبار فقيرة ترد فيها هذه العناصر بشكل غائم، عندما تنقل تجريدا للأحداث، بدلا من تقديمها أحداثا مجسدة بشكل واضح، لاشتمالها على عناصر المكان.[3] ومن أمثلة هذه الأخبار والقصص الّتي تكاد تخلو من تلك العناصر، ما يرويه ابن حزم في قوله " وإنّي لأعلم بعض من كان

[1] أوريدة عبود: المكان في القصة القصيرة، ص 32

[2] حكيمة بوقرومة، منطق السرد في سورة الكهف، ص 148

[3] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 87

محبوبه بالزيارة، فا كنت أراه إلا جائيا وذاهبا، لا يقر به القرار، ولا يثبت في مكان واحد مقبلا مدبرا، قد استخفه السرور بعد ركانة، وأشاطه بعد رزانة ".[1] ويماثله في تجريد الأحداث من عناصر المكان قوله :" ولقد حدثتني امرأة أثق بها أنها شاهدت فتى وجارية كان يجد كل واحد منها بصاحبه فضل وجد، اجتمعا في مكان على طرب، وفي يد الفتى سكين يقطع بها بعض الفواكه، فجرها جرا زائدا فقطع إبهامه قطعا لطيفا ظهر فيه دم، وكان على الجارية غلالة قصب خزائنية لها قيمة، فصرفت يدها وخرقتها، وأخرجت منها فضلة شد بها إبهامه ".[2] فهي أخبار تتعلق بأنماط من الشخصيات وأنواع من السلوكات.

2 – الأخبار التاريخية: وهي غنية بعناصر المكان، فالأحداث التاريخية لا بد لها من نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، تشدانها إلى الواقع، وتقويان من إمكانية التحقق من صدق الأخبار ووقوع الأحداث، ابتداء من ذكر اسم الشخصية التاريخية – الذي يشير في حد ذاته إلى زمن القصة – وإن تم ذلك في طوق الحمامة على نحو عام يفتقر إلى كثير من الدقة.[3] مثلما هو الحال في قوله في باب الوفاء: " ولقد حدثتني امرأة أثق بها أنّها رأت في دار محمد بن أحمد بن وهب المعروف بابن الركيزة من ولد بدر الداخل مع عبد الرحمان بن معاوية (رضي الله عنه) جارية رائعة جميلة كان لها مولى، فجاءته المنية، فبيعت في تركته فأبت أن ترضى بالرجال بعده، وما جامعها رجل إلى أن لقيت

[1] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 78

[2] المصدر السابق، ص 168

[3] عمر عبد الواحد: بنية الخبر دراسة في طوق الحمامة، ص 90

الله عز وجّل، وكانت تحسن الغناء فأنكرت علمها به، ورضيت بالخدمة والخروج عن حملة المتخذات النسل واللذة والحال الحسنة، وفاء لمن دثر ووارته الأرض والتأمت عليه الصفائح. ولقد رامها سيدها المذكور أن يضمها إلى فراشه ع جواريه، ويخرجها مما هي فيه فأبت، فضربها غير مرة وأوقع بها الأدب، فصبرت على ذلك كله، فأقامت على امتناعها، وإنّ هذا من الوفاء غريب جدا ". [1] فهذه القصة غنية بعناصر المكان (الدار، الداخل مع، وارته الأرض...)، وهذا للتحديد الدقيق الّذي من شأنه أن يؤكد وقوع الحدث.

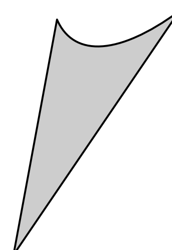
[1] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 198

المبحث الثاني

الرؤية السردية وأشكال التبئير

أ) الرؤية من خلف

ب) الرؤية المصاحبة



الرؤية السردية Vision narrative وأشكال التبئير Formes de La Focalisation:

من دواعي كثرة الدراسات حول هذا العنصر، وتضارب الآراء في التعامل معه، ارتباطه بوثوق بأحد أهم مكونات الخطاب السّردي، وهو الراوي وعلاقته بالعمل السردي بوجه عام، وذلك على اعتبار أنّ المحكي يستقطب عنصرين أساسين، بدونهما لا يمكننا أن نتحدث عنه، هذان العنصران هما القائم بالحكي (السارد أو الراوي) ومتلقيه (المسرود له أو المروي له)، وتتم العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصة).[1] فالرؤية السردية حسب تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov تتعلق بالطريقة الّتي يدرك بها الراوي (السارد) القصة.[2] فقد يكون من المستحيل في أي عمل سردي غياب السارد متخفيا متواريا، متحفظ الظهور، خجول الطلعة، إذ بمجرد أن يتحدث عن نفسه بضمير المتكلم (أنا) يصبح ممثلا مستحضرا بوضوح، في حين نجده في كثير من الأعمال مستحيل الظهور عندما يلجأ إلى شخصية مركزية مزودة بطاقة روحية وذهنية غنية.[3]

يصنف تودوروف الرؤية السردية مستفيدا من الجهود السابقة مضيفا إليها، فيقسمها إلى:

1 – الراوي > الشخصية أي الرؤية من خلف Vision de derrière: وهنا تكون معرفة الراوي أكبر من معرفة الشخصية، وتتجلى سلطته في قدرته على إدراك رغبات الأبطال الخفية، الّتي ليسوا

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، ص 283

[2] تزفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص 81

[3] ينظر عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص 312

هم أنفسهم على وعي بها. وهذا الشكل يعتمده كثيرا السرد الكلاسيكي، و وهذا ما يعرف بالسرد الموضوعي.

2 – الراوي = الشخصية أي الرؤية المصاحبة أو الرؤية مع Vision avec: وتسمى أيضا الرؤية المصاحبة، وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصّلت إليها، ويستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب، مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية مع، والراوي في هذا الشكل إّما أن يكون شاهدا على الأحداث، أو يكون شخصية مساهمة فيها. وهي تمثل ما عرف بالسرد الذاتي.

3 – الراوي < الشخصية أو الرؤية من خارج Vision de dehors: ولا يعرف الراوي في هذا الشكل إلا القليل ممّا تعرفه الشخصية، فهو هنا يعتمد على الوصف الخارجي، ولا يعرف إطلاقا ما يدور في خيال الأبطال.[1]

لكن إذا انتقلنا إلى جيرار جينيت فنجده يستعمل مصطلح التبئير بدلا من نصطلح الرؤية، ويتحدد مفهوم التبئير كونه " تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته ".[2] وهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام تنتج عن المقارنة بين معلومات السارد ومعلومات الشخصية، فإن كان السارد يعلم أكثر

[1] ينظر حميد لحميداني، بنية النص السردي، ص 47 – 48

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 40

من الشخصية، انعدم التبئير (أو التبئير في درجة الصفر)، وإن كانت معرفتهما متساوية، كان التبئير داخليا، وإن قّل علم السارد عن علم الشخصية، كان التبئير خارجيا.[1]

- التبئير منعدم (في درجة الصفر) Focalisation zéro وهو يقابل الرؤية من خلف
- التبئير الداخلي Focalisation interne وهو يقابل الرؤية مع (الرؤية المصاحبة)
- التبئير الخارجي Focalisation externe وهو يقابل الرؤية من خارج

ويلاحظ أنّ الرؤى السردية في طوق الحمامة تندرج – شأنها شأن السرد الكلاسيكي – تحت النمطين الأولين؛ الرؤية من خلف والرؤية المصاحبة، حيث تقدم الأخبار سردا لاحقا، أي لا يبدأ إلا بعد انتهاء الحكاية، أي بعد أن يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائي، لذلك فإنّ الرؤية السردية الغالبة على قصص ابن حزم تتم غالبا من الخلف، ويقوم بها في هذه الحالة وفق راو خارجي عليم، دو علم أكبر من الشخصية.[2]

أ – الرؤية من خلف:

وهي مثلما أشرنا آنفا كثيرة منها ما يتضح في من خلال قوله في باب الإذاعة :" وإنّي لأعرف من أهل قرطبة من أبناء الكتاب، وجلة الخدمة، من اسمه أحمد بن فتح، كنت أعهده كثير التصاون، من بغاة العلم وطلاب الأدب بين أصحابه في الانقباض، ويفوتهم في الدعة، لا ينظر إلا في حلقة

[1] Voir Gérard Genette: Figures III, p 314

[2] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 118

فضل، ولا يرى إلا في محفل مرضي، محمود المذاهب، جميل الطريقة، بائنا بنفسه، ذاهبا بها. ثم أبعدت الأقدار داري من داره فأول خبر طرأ علّي بعد نزولي شاطبة، أنّه خلع عذاره في حب فتى من أبناء الفنانين يسليإبراهيم بن أحمد، أعرفه، لا تستأهل صفاته محبة من بيتُه خيرٌ وتقدمٌ وأموال عريضة ووفر تالد، وصح عندي أنّه كشف رأسه وأبدى وجهه ورمى رسنه وحسر محياه وشمر عن ذراعيه وصَمد صْمد الشهوة. فصار حديثا للسمار ومضاغة بين نقلة الأخبار.[1] فالراوي هنا يعرف الحدث من بدايته ويحيط به علما، ويتناول وصف الشخصية وصفا داخليا (أخلاقيا ونفسيا) وخارجيا (ظاهريا وفيزيولوجيا)، بحيث توجد قرينه تفيد ذلك (وهي أعرفه، أعهده).

فقد تسلل الراوي إلى نفوس الشخصيات ونقل دخائلها وحديث النفس (المونولوج) منها، بعد أن وصفها من الخارج، ذلك فضلا عن معرفته بنهاية الحدث، قبل أن يبدأ في قصّه وروايته، ويلاحظ أنّ لوصف لم يعطل السرد، ونلاحظ وجود مفارقات في هذا الضرب من السرد، ذلك أن يتم السرد وفق راو خارجي، لكّن الرؤية مع ذلك قد تكون رؤية داخلية.[2] مثلما يتضح لنا من خلال قوله في باب من أحب من نظرة واحدة :" حدثني صاحبنا أبا بكر محمد بن أحمد بن إسحاق عن ثقة أخبره سقط مني اسمه أظنه القاضي بن الحذاء أنّ يوسف بن هارون المعروف بالرماد كان مجتازا عند باب العطارين بقرطبة، وهذا الموضع كان مجتمع النساء، فرأى جارية أخذت بمجامع قلبه وتخلل حسنها جميع أعضائه، فانصرف عن طريق الجامع، وجعل يتبعها وهي ناهضة نحو القنطرة، فجازتها

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 123 - 124

[2] ينظر عمر عبد الواحد: بنية الخبر، ص 120

إلى الموضع المعروف بالربض، فأما صارت بين رياض بني مروان المبنية على قبورهم في مقبرة الربض خلف النهر، نظرت منه منفردا عن الناس لا همة له غيرها، فانصرفت إليه فقالت له: ما لك تمضي ورائي ؟ فأخبرها بعظيم بليته بها. فقالت له: دع عنك هذا ولا تطلب فضيحتي، فلا مطمع لك في النية ولا إلى ما ترغبه سبيل، فقال: إنّي أقنع بالنظر. فقالت: ذلك مباح لك. فقال له: يا سيدتي أحرة أم مملوكة ؟ قالت: مملوكة. فقال: ما لسمك؟ قالت: خاوة، قال: ولمن أنت ؟ قالت له: علمك والله بما في السماء السابعة أقرب إليك مما سألت عنه، فدع المحال. فقال لها: يا سيدتي ومتى أراك بعد هذا ؟ قالت حيث رأيتني اليوم في تلك الساعة من كل جمعة، فقالت له: إمذا أن تنهض أنت وإما أنهض أنا، فقال لها انهضي في حفظ الله، فنهضت نحو القنطرة، ولم يمكنه إتباعها، لأنها كانت تلتفت نحوه لترى أيسايرها أم لا. فلما تجاوزت باب القنطرة أتى يقفوها، فلم يقع لها فلم يقع لها على مسألة".[1]

فإذا كان الظاهر أنّ السرد يتم وفق راو خارجي غير مشارك في الأحداث، ولكنه يعلمها جملة وتفصيلا، فإنّ تأمل الحدث يكشف أنّه تم وفق رؤية داخلية فعبارة أخذت بمجامع قلبه وتخلل حبها جميع أعضائه، لا بد أن تصدر عن الرمادي نفسه، فهو الّذي شعر أنّ حبها قد تخلل جميع أعضائه وأنّها أخذت بمجامع قلبه، ومن الّذي اطلع على سريرته فعرف أنّه لا همة له غيرها وشعر بعظيم بليته

[1] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 89 – 90

بها.[1] ويتأكد ذلك في خاتمة القصة عندما يظهر الراوي المشارك بصوته قائلا :" فوالله لا زمت باب العطارين والربض منذ ذلك الوقت إلى الآن، فما وقعت لها على خبر ".[2]

وتتضح لنا الرؤية السردية بشكل أكثر في قوله :" وإنّي لأعرف جارية اشتد وجدها بفتى من أبناء الرؤساء وهو لا علم عنده، وكثر غمها وطال أسفها، إلى أن ضنيت بحبه، وهو بغرارة الصبى لا يشعر، ويمنعها من إبداء أمرها إلى الحياء منه لأنها كانت بكرا بخاتمها، مع الإجلال له عن الهجوم إليه بما لا تدري، لعله لا يوافقه، فلما تمادى الأمر وكانا إلفين في النشأة. شكت ذلك إلى امرأة جزلة الرأي، كانت تثق بها لتوليها لتوليها تربيتها، فقالت لها: عرضي له بالشعر. ففعلت المرة بعد المرة، وهو لا يأبه في كل هذا، ولقد كان لقنا ذكيا لم يظن ذلك، فيميل إلى تنتيش الكلام بوهمه، إلى أن عيل صبرها وضاف صدرها، ولم تملك نفسها في قعدة كانت لها معه في بعض الليالي منفردين، وقد كان – يعلم الله – عفيفا متصاونا بعيدا عن المعاصي، فلما حان قيامها عنه، بدرت إليه فقبلته في فمه، ثم ولت في ذلك الحين ولم تكلمه بكلمة وهي تتهادى في مشيها ".[3] لا شك أنّ الفتاة قد أخبرته ضمير المتكلم " إنّي اشتد وجدي بفتى أبناء الرؤساء..." فيسهل جدا تغيير الرواية من ضمير الغائب إلى ضمير المتكلم، ممّا يؤكد أنّ الرؤية الّتي حكمت القصة كانت رؤية داخلية، فلا شك أنّها قدمت

[1] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، ص 121
[2] ابن حزم الأندلسي، طوق الحمامة، ص 90
[3] المصدر نفسه، ص 192

من منظور الجارية، ومن خلال رؤيتها، وإلا كيف عرف أنّ الحياء كان يمنعها من مصارحته لأنها كانت بكرا بخاتمها، لأنّه قد عيل صبرها...فالظاهر رواية خارجية وباطنه رؤية داخلية لراو مشارك. [1]

ب – الرؤية المصاحبة:

أّما عن الرؤية المصاحبة الّتي تكون فيها معرفة الراوي مساوية لمعرفة الشخصية، لأنه راو في السرد، وشخصية في القصة في الوقت ذاته، ويكثر هذا الضرب من السرد في طوق الحمامة، ويأخذ نسبة الثلث نظرا لما يحتويه الكتاب من سرد سيرذاتي، ولأنّ ابن حزم أيضا أخذ على عاتقه أن يروي مشاهداته.[2] مثلما يظهر في قوله:" ودخلت أنا قرطبة في خلافة القاسم بن حمود المأمون، فلم أقدم شيئا على قصد أبي عمرو القاسم بن يحي التميمي، أخي عبد الله رحمه الله، فسألته عن حاله، وعزيته عن أخيه، وما كان أولى بالتعزية عنه منّي، ثم سألته عن أشعاره ورسائله، إذ كان الّذي عندي منه قد ذهب في النهب في السبب الذي ذكرته في صدر هذه الحكاية، فأخبرني عنه أنّه لما قربت وفاته وأيقن بحضور المنية ولم يشك في الموت، دعا بجميع شعره وبكتبي الّتي كنت أخاطبه أنا بها، فقطعها كلها، ثم أمر بدفنها.[3] فهو في هذا الموضع سارد وشخصية حكائية في الوقت نفسه، فهو سرد ذاتي يشارك في أحداثه. أما عن مشاهداته فيقول :"ولقد شاهدت يوما محبين في مكان قد ظنّا أنهما انفردا فيه، وتأهبا للشكوى، فاستحليا ما هما فيه من الخلوة، ولم يكن الموضع حميء، فلم يلبثا أن طلع عليهما

[1] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، ص 122
[2] المرجع نفسه، ص 123
[3] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 264

من كانا يستنقلانه، فرآني فعدل إلّي فأطال الجلوس معي. فلو رأيت الفتى المحب، وقد تمازج الأسف البادي على وجهه مع الغضب، لرأيت عجبا ".[1] فهنا يسرد لنا حزم ما شاهده في رؤية كانت مصاحبة لما يحدث.

وقد يسرد لأحد أصحابه مثلما يتجلى من خلال قوله في باب الوصل :" ولقد حدثني ثقة من إخواني جليل من أهل البيوتات أنه كان علق في صباه جارية أنت في بعض دور آله، وكان ممنوعا منها فهام عقله بها. قال لي: فتنزهنا يوما إلى بعض ضياعنا بالسهلة غربي قرطبة مع بعض أعمامي، فتمشينا في البساتين وانبسطنا على الأنهار، غلى أن غيمت السماء وأقبل الغيث، فلم يكن بالحضرة من الغطاء ما يكفي الجميع. قال: فأمر عمي ببعض الأغطية فألقى علّي وأمرها بالاكتنان معي، فظن مما شئت من التمكن على أعين الملأ وهم لا يشعرون، ويا لك من جمع كخلاء واحتفال كانفراد. قال لي: فو الله لا نسيت ذلك اليوم أبدا. ولعهدي به وهو يحدثني بهذا الحديث وأعضاؤه لها تضحك وهو يهتز فرحا على بعد العهد وامتداد الزمان ".[2] فمع أنّ الخبر يبدأ وينتهي برؤية راو يبدو خارجيا، ومن خلال منظوره الخاص، أي الرؤية الخلفية الّتي تقرر في البداية انّ محدثه " ثقة من إخواني جليل من أهل البيوتات " وينتهي بتقديم رؤية حسية له " وهو يهتز فرحا ..." إلا أنّ الفرح فيما عدا ذلك يقدم من خلال رؤية داخلية مصاحبة.[3]

[1] المصدر السابق، ص 142

[2] المصدر نفسه، ص 169

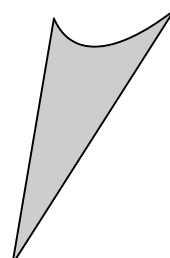
[3] ينظر عمر عبد الواحد: بنية الخبر، ص 123

الفصل الثالث

المضمون السردي في كتاب طوق الحمامة

المبحث الأول الشخصيات والعوامل

المبحث الثاني الأحداث وأنواعها



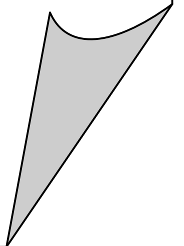
المبحث الأول

الشخصيات والعوامل

1) مفهوم الشخصية وأنواعها

2) المفارقات بين الشخصية والعامل والممثل

3) المرأة في قصص طوق الحمامة



1) مفهوم الشخصية وأنواعها

للشخصية Personnage أهمية كبيرة في القصة، فقد شغلت مكانة مرموقة في الدراسات الحديثة، خصوصا تلك الأعمال الّتي تهتم بتحليل الخطاب السردي، حيث رأى الناقد الفرنسي رولان بارث لّ أهميتها تكمن في أنّنا لا نستطيع تصّور أي قصة في العالم دون شخصيات.[1] وهذا ما دفع ناقدا آخر وهو ميشال آدام Jean Michel Adam إلى التركيز على إدراجها في الصدارة باعتبارها المكّون الرئيس الّذي يحقق الانسجام بين باقي مكونات السرد، وذلك ما يفهم من قوله :" إنّ الشخصيات تمثل المبدأ الأول في ائتلاف عناصر القصة وانسجامها ".[2] فخلافا للمناهج التقليدية (السياقية) ذات الأسس الاجتماعية والنفسية، والّتي وقعت في النظرة الأحادية للشخصية عندما اهتمت بمضمونها، نجد أنّ المناهج النصانية (النسقية)• انصرفت بطريقة جذرية للاهتمام بهوية الشخصية من خلال وظيفتها أي شكلها، ويمكن الحديث في هذا المجال عن نظريات السرد الّتي

[1] حكيمة بوقرومة: منطق السرد في سورة الكهف، ص 107

[2] جويدة حماش: بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، سنة 2007، ص57

• للتذكير فإنّ نظريات ومناهج النقد الحديث والمعاصر تنقسم إلى اتجاهين كبيرين؛ اتجاه سياقي (يضم المنهج التاريخي والنفسي والاجتماعي والتأثري ...) واتجاه نسقي (ويضم المنهج الشكلانية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية والتأويلية والتفكيكية وجمالية التلقي...)، فالاتجاه الأول يربط في العملية النقدية النص بسياقات مختلفة حسب طبيعة المنهج، وأما الاتجاه الثاني فيعتمد المقاربة النقدية التي تقوم على نسق النص في حد ذاته (وهو الاتجاه المعتمد في بحثنا).

تتجاذب دراسة الشخصية بوصفها جزء لا يتجزأ من العملية السردية.[1] وتزداد أهميتها كلما انتقلنا إلى البعد التجسيدي الّذي يتحقق أكثر في المسرح والسينما، إذ لا يمكن تصور أي عمل في هذين المجالين دون شخصيات.

إنّ الشخصية هي كل مشارك في أحداث القصة سلبا أو إيجابا، أّما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزء من الوصف.[2] كما أنّ الشخصية عنصر مصنوع كباقي عناصر القصة، فهي تتكون من مجموع الكلام الّذي يصفها ويصّور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها.[3] ولإن كانت الشخصيات في السرد الخيالي كائنات ورقية ومخلوقات نصية، لا توجد إلا في عالم السرد المجافي لعالم الواقع والمرتبط معه بعلاقة ما، قد تكون علاقة العالم الفني الموازي للعالم الحقيقي الواقعي، لكنها على أي حال ليست علاقة العكس المباشر الّذي تجسده المرآة. فإنّ الشخصيات في السرد القديم ذي الصلة الوثقى بالواقع لاجتماعي والتاريخي مثلما هو الحال في طوق الحمامة، ليست كذلك – أي ليست شخصيات ورقية وكائنات نصية – إنها تكاد تمثل شخصيات تاريخية في الغالب، لها وجود واقعي وإسهام في صنع العصر الأندلسي.[4] وعلى العموم يمكن تصنيف الشخصيات في طوق الحمامة إلى:

---

[1] وردة معلم: الشخصية في السيميائيات السردية، محاضرات الملتقى الوطني الرابع حول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر – بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، 28 – 29 نوفمبر 2006، ص 311

[2] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 113

[3] المرجع نفسه، ص 114

[4] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 71

أ) **شخصيات تاريخية:**

إنّ توظيف الشخصيات التاريخية في عمل سردي ما، يعطي المغزى المعبّر عنه بعدا خاصا يساعد على الإحاطة به، فهي شخصيات مرجعية تحيل على معنى تام وقار، تتضّمنه ثقافة ما. يؤدي هذا التوظيف مهمته ويحقق غرضه حسب مشاركة القّراء في هذه الثقافة، وهذه المشاركة هي المسؤولة عن وضوح الشخصيات التاريخية في النص وأدائها للمعنى المقصود، وبعبارة أخرى فإنّ مقروئية هذه الشخصية كغيرها من الشخصيات المرجعية الأخرى (الشخصية السياسية والاجتماعية...) مرتبطة مباشرة بدرجة مشاركة القارئ في هذه الثقافة.[1] كما أن الشخصية التاريخية تعبّر عن معنى جاهز وثابت تفرضه ثقافة ما فالقارئ يلاحظ أنّ النص يتضمن بعض الشخصيات التاريخية، وهذا التضمين مسخر لتأكيد التقاطعات الحاصلة بين تلك الشخصيات والنص.[2] وقد سلك ابن حزم في تقديم شخصياته التاريخية مسلكين هما:[3]

1) الإفصاح عن اسم الشخصية عندما لا يكون هناك ضرر في تسميتها لاشتهار سابق بذلك الحدث، أو بموافقة منها على أن تذكر في كتابه، وهذه الموافقة تتفاوت درجاتها من الرضا إلى قلة الإنكار.

---

[1] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 157

[2] فاطمة سليماني: الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء (مخطوط)، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر بإشراف أ.د سعيدي محمد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان، 2012/2011، ص19

[3] ينظر عمر عروة: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 72

2) الكفاية عن الأسماء وذلك يرجع إلى أسباب منها:

- أن تكون الشخصية امرأة (عورة) لا يجوز كشفها.خاصة المرأة الحرة النسيبة، أو ذات الصلة برؤساء العصر.

- المحافظة على صديق ودود.

- المحافظة على أجلاء الرجال والعلماء والفقهاء.

- أن تكون الشخصية من العامة، لا فائدة من ذكرها.

ب) شخصيات دينية:

تتكّون هذه الشخصية نتيجة لظروف علّة، غير أنّ علاقتها بتلك الظروف ليست علاقة تأثر من جانب الشخصية فقط، بل هي علاقة تأثير وتأثر بين الشخصية والواقع.[1] وقد كان في تأكيد ابن حزم على أنّ الحب " ليس بمنكر في الديانة، ولا بمحظور في الشريعة، إذ القلوب بيد الله عز وجّل ".[2]دليل على أنّـه استقى نفرا من شخصياته من المرجعية الدينية، يقول: " وقد أحب من الخلفاء المهذبين• والأئمة الراشدين كثير، منهم بأندلسنا عبد الرحمن بن معاوية الدعجاء، والحكيم بن هشام، وعبد الرحمن بن الحكم وشغفه بطروب أم عبد الله ابنه أشهر من الشمس، ومحمد بن عبد

[1] سعيد بوسقطة: ملامح الشخصية الدينية في أعمال الطاهر وطار، مجلة التبيين (ملف خاص بالطاهر وطار، الجمعية الثقافية الجاحظية، الجزائر، ع35، 2010، ص 78

[2] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 60

• وفي طبعات أخرى للكتاب نجدها المهديين

الرحمن وأمره مع غزلان أم بنيه عثمان والقاسم والطرف معلوم، والحكم المنتصر وافتتانه بصبح أم هاشم المؤيد بالله (رضي الله عنه وعن جميعهم) وامتناعه عن التعرض للولد من غيرها... ومثل هذا كثير، ولا أنّ حقوقهم على المسلمين واجبة – وإنما يجب أن نذكر من أخبارهم ما فيه الحزم وإحياء الدين، وإنا هو شيء كانوا ينفردون به في قصورهم مع عيالهم، فلا ينبغي الإخبار به عنهم – لأوردت من أخبارهم في هذا الشأن غير قليل".[1] فهو في ختام قوله يؤكد على المكانة الدينية لهؤلاء الرجال، وحقوقهم على سائر المسلمين، والّتي تقتضي كتمان هذه القصص والتحفظ على تلك الأخبار، لما تتسم به من خصوصية وما قد تثيره من فتن وشكوك.

ولا يفوتنا في هذه النقطة التوقف عند شخصية سيد الخلق والأنام الرسول محمد (صلي الله عليه وسلّم)، حيث يذكره ابن حزم في أكثر من موضع، كقوله في باب الواشي:" وعن رسول الله (صلى الله عليه وسلّم) أنّه سئل هل يكون المؤمن بخيلا؟ فقال: نعم، قيل: فهل يكون المؤمن جبانا؟ فقال: نعم، قيل: فهل يكون المؤمن كذابا؟ قال: لا ".[2]

ج) شخصيات سياسية

إنّ قصص طوق الحمامة وأخباره تدور في معظمها حول شخصيات سياسية أو متصلة بالسياسة، تزداد هذه العناية كلما ابتعد ابن حزم عن طبقة الخلفاء (المدرجة ضمن الشخصيات

[1] المصدر السابق، ص 60

[2] المصدر نفسه، ص 150

الدينية) إلى كبار الرجال والحكام ودعائم الدولة.[1] ومن تلك الشخصيات ما جاء في قوله في باب من أحب في النوم:" وذلك أنّي دخلت يوما على أبي السري عمار بن زياد صاحبنا مولي المؤيد، فوجدته مفكرا مهتما، فسألته عمّا به، فتمنع ساعة، ثم قال: لي أعجوبة ما سُمعت قط، قلت: ومما ذلك ؟ قال: رأيت في نومي الليلة جارية، فاستيقظت وقد ذهب قلبي فيها، وهمت بها، وإني لفي أصعب حال من حبها. ولقد بقي أياما كثيرة تزيد على الشهر مغموما لا يهنئه شيء وجدا، إلى أن عذلته وقلت له: من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة، وتعلق وهمك بمعدوم لا يوجد، هل تعلم من هي ؟ قال: لا والله ، قلت: إنّك لقيل الرأي مصاب البصيرة، تحب من لم تره قط، ولا خلق ولا هو في الدنيا، ولو عشقت صورة من صور الحمام لكنت عندي أعذر. فما زلت به حتى سلا وما كاد ".[2]

ومن الشخصيات السياسية الكثيرة الّتي سرد لنا عنها ابن حزم في كتابه السياسي الأموي زياد بن أبي سفيان، الّذي ذكره ابن حزم في باب الوصل في قوله :" وروي عن زياد بن أبي سفيان – رحمه الله – أنه قال لجلسائه: من أنعم الناس عيشة ؟ قالوا: أمير المؤمنين، فقال: وأين ما يلقى من قريش؟ قيل فأنت، قال: أين ما يلقى من الخوارج والثغور؟ قيل فمن أيها الأمير. قال: رجل مسلم له زوجة

[1] ينظر عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 74

[2] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 85

مسلمة، لهما كفاف من العيش، قد رضيت به ورضي بها. لا يعرفنا ولا نعرفه ".[1] وتبقى الشخصيات السياسية شاغلة الحيز الأكبر من الشخصيات الّتي ذكرها ابن حزم.

2) المفارقات بين الشخصية والعامل والممثل:

تجاوز غريماس الوضع الداخلي المحدود للشخصية (أي بوصفها وحدة معجمية) إلى الوضع الخارجي، أي من المستوى التركيبي إلى المستوى الدلالي، فأسّس ضمن مشروعه الضخم لدلائلية الشخصية، حيث عبّر عنها في نموذجه العاملي Modèl actantiel بمصطلحين هما العامل L'actant والممثل L'acteur.[2] فالنموذج العاملي يرتكز أساسا على شخصيات نموذجية تسمى كل منها عاملا، تنتظم هذه الشخصيات في ثلاث علاقات[3] (هي علاقات الرغبة والتواصل والصراع)،• والعامل في عرف غريماس هو " من أنواع الوحدات التركيبية، ذو خصوصية شكلية، ويمكن للعامل أن يكون من الكائنات البشرية، أو حتى من الأشياء البسيطة، الّتي قد تكون لها فاعلية تؤهلها للمشاركة في الموضوع ".[4] ومن هنا يتضح لنا أن العامل أشمل وأعم من الشخصية، فهو يتجاوز الذات البشرية إلى كائنات أخرى، فقد يكون العامل حيوانا أو حالة شعورية أو مجموعة من

[1] المصدر السابق، ص 165

[2] وردة معلم: الشخصية في السيميائيات السردية، ص 316

[3] إبراهيم صحراوي: تحليل الخطاب الأدبي، ص 145

• تم شرح هذه العلاقات في مدخل البحث

[4] Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès: Sémiotique, Dictionnaire raisonne de la théorie du Langrage, Hachette Livre, Paris, 1993, p 3

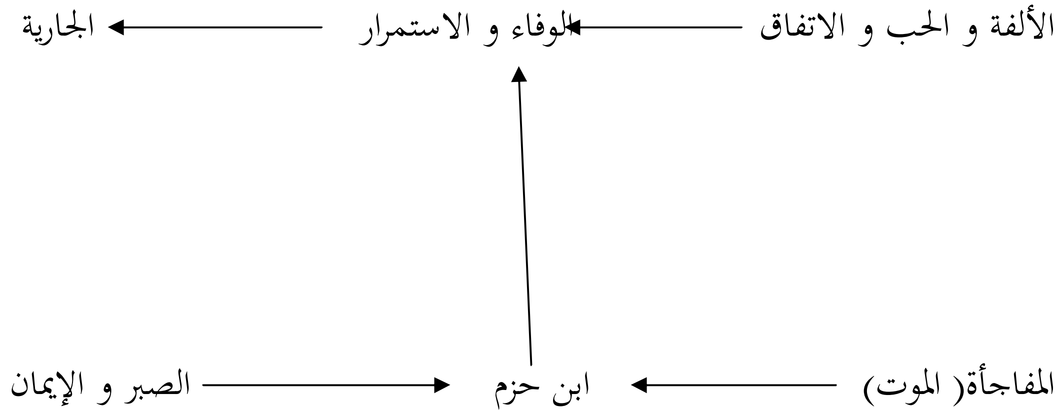
الظروف، وربما هذا ما دفع غريماس في نظريته السيميائية السردية إلى القول بالعامل بدلا من الشخصية. أّما الممثل فهو " وحدة تركيبية اسمية يتضمنها الخطاب، ويمكن أن يكون الممثل فرديا أو جماعيا أو تصويريا ".[1] فالممثل هو الاسم أو الصفة المجّسدة للعامل في الخطاب. وقد أشرنا في المدخل إلى أنّ ممثلا واحدا قد يقوم بعدة أدوار عاملية (مرسل، معارض، فاعل...)، والعكس صحيح، حيث إنّ مجموعة من الممثلين قادرون على القيام بالدور العاملي نفسه، وهذا متضح بشكل جلي من قول غريماس المذكور آنفا.

ويمكن تقسيم النماذج العاملية في قصص طوق الحمامة إلى نوعين منها ما يشارك فيها ابن حزم بصفته عاملا مجسدا في الفاعل أو عوامل أخرى غيره، ومنها ما لا يشارك فيه بمعنى أن ابن حزم كان يسرد لنا أحداثا كان هو بطلا فيها أو شارك مع أبطالها، أو يسرد أحداثا لم يشارك فيها. وللتوضيح أكثر نقترح نصوصا في تستوعب كلتا الحالتين:

1- مشاركة ابن حزم باعتباره عاملا:مثلما هو موضح في النص الآتي في باب الموت: "وعني أخبرك أني أحدُ من ُدهي بهذه الفادحة وتعجلت له هذه المصيبة، وذلك أني كنت أشدّ الناس كلفا وأعظمهم حبا بجارية لي، كانت فيما خلا اسمها نُعم. وكانت أمنية المتمني وغاية الحسن خلقا و ُخلقا وموافقة لي، وكنت أبا عذرها، وكنا قد تكافأنا المودة، ففجعتني بها الأقدار واخترمتها الليالي ومرُّ

[1] Ipid, p6

النهار وصارت ثالثة التراب و الأحجار"[1] فابن حزم هنا يمثل دور الفاعل الذي يرغب في المحبوبة المتمثلة في الجارية، حيث يمكن لقصتهما أن تتلخص في النموذج العاملي الآتي:



وتتحدد العلاقات الثلاث بين العوامل في ما يلي :

- علاقة التواصل: يجمع بين المرسل (وهو حالة شعورية تتمثل في الألفة والحب من طرف ابن حزم)، حموجه إلى مرسل إليه (وهو الجارية) كونه طرفا موّجها إليه.

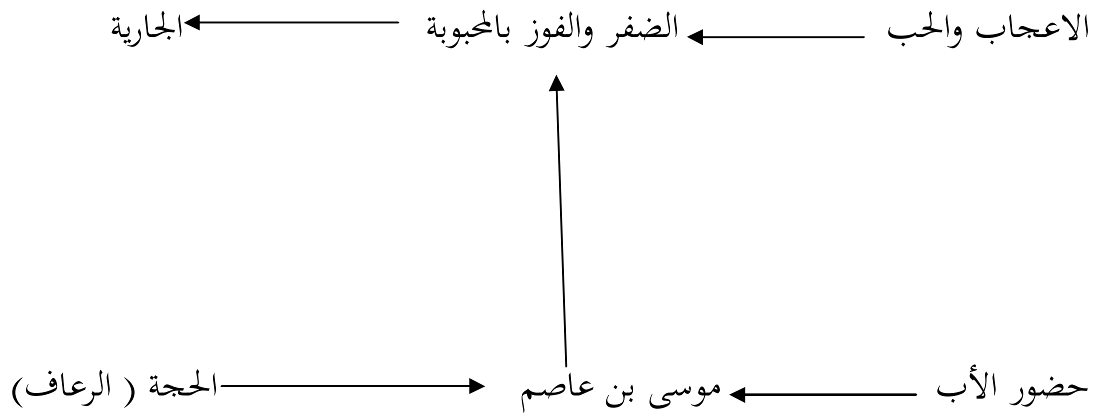
- علاقة الرغبة: وتجمع بين الفاعل (ابن حزم) وموضوع القيمة (الوفاء للجارية رغم موتها)، وفي هذا الموضع ننبه إلى أنّ فاعل الرغبة هو نفسه فاعل الإنجاز، فابن حزم أحب الجارية وعمل على البقاء وفيا لها فكان الوفاء موجودا في حياتها وموتها وعليه سيكون البرنامج السردي كالآتي:

ب س : ف ت (ف) =›{(ف $\wedge$ م) ← (ف $\wedge$ م) }•

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 212

- علاقة الصراع: وتتمثل في الصراع القائم بين المساعد (الصبر) والمعارض (الموت).

2- غياب ابن حزم ضمن العوامل وعدم مشاركته في الأحداث: مثلما هو موضح في النص الآتي: "وحدثني موسى بن عاصم بن عمرو قال: كنت بين يدي أبي الفتح والدي رحمه الله، وقد أمرني بكتاب أكتبه إذا لمحت عيني جارية كنت أكلف بها، فلم أملك نفسي ورميت الكتاب عن يدي وبادرت نحوها وبهت أبي، وظن أنه عرض لي عارض، ثم راجعني عقلي فمسحت وجهي، ثم عدت واعتذرت بأنه غلبني الّرعاف"[1] بحيث يمكن لهذا الحدث أن يحتمل فاعلا هو موسى بن عاصم، وليس ابن حزم، ويكون نموذجه العاملي كالآتي:



حيث تتضح العلاقات الثلاث على النحو الآتي:

• تفسر الرموز في معادلة البرنامج السردي كالآتي ب س برنامج سردي ف ت فعل التحويل (وهو متمثل في خروج الكتاب إلى الوجود بعد عدمه)، ف فاعل (ابن حزم) م موضوع القيمة (كتابة رسالة في الحب)،∨ (الانفصال عدم وجود الكتاب) ∧ الاتصال (ظهور الكتاب إلى الوجود) ⟵ الانتقال (مراحل جمع القصص وكتابة الرسالة).

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 122.

- علاقة التواصل: يجمع بين المرسل (وهو حالة شعورية تتمثل في الإعجاب والحب من طرف موسى بن عاصم)، موجه إلى مرسل إليه (وهو الجارية) كونه طرفا موجّها إليه.

- علاقة الرغبة: وتجمع بين الفاعل (موسى بن عاصم) وموضوع القيمة (البلوغ و الضفر بالمحبوبة)، وفي هذا الموضع ننبه إلى أنّ فاعل الرغبة هو نفسه فاعل الإنجاز، فموسى هو الّذي أراد المحبوبة وحاول الوصول اليها، لكنه لم يبلغها وعليه سيكون البرنامج السردي سلبيا كالآتي:

ب س : ف ت (ف) =›{(ف ∨ م) ← (ف ∨ م) }•

- علاقة الصراع: وتتمثل في الصراع القائم بين المساعد (الحجة التي أراد بها موسى الالتهاء عن كتابة الكتابة(اي الرعاف)) والمعارض (حضور الأب الذي كان يراقب ما يحدث).

3) المرأة في قصص طوق الحمامة:

حظيت الم رأة العربية باهتمام الكثير من الكُتّاب والأدباء على اختلاف اتجاهاتهم وتعدّد اهتماماتهم،وشغلت حيزاً بارزاً في نتاجهم الأدبي، سواء أكان شعراً أم نثراً. وكانت الوتر الحساس الذي يتأثر بحركة الواقع ويؤثر فيها.[1] وقد احتلت المرأة الحيز الأكبر من شخصيات

• تفسر الرموز في معادلة البرنامج السردي كالآتي ب س برنامج سردي ف ت فعل التحويل (وهو متمثل في خروج الكتاب إلى الوجود بعد عدمه)، ف فاعل (ابن حزم) م موضوع القيمة (كتابة رسالة في الحب)،∨ (الانفصال عدم وجود الكتاب) ∧ الاتصال (ظهور الكتاب إلى الوجود) ← **الانتقال** (مراحل جمع القصص وكتابة الرسالة).

[1] حسان رشاد الشامي: المرأة في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1998، ص 7

طوق الحمامة.

والملاحظ أنّ الطرف النسائي في قصص الحب كان في الغالب من الجواري، ما يلفت النظر إلى التأثير الكبير للحب الّذي أراد ابن حزم تأكيده، والّذي يؤكد تجاوز الفجوة الطبقية بين المحبين والمحبوبات، كما يشير إلى أنّ قصور علية القوم كانت غاصة بالجواري، ولذلك كانت فضاء مهما لقصص الحب.[1] وللتوضيح أكثر سنقوم بتحليل الشخصيات بما فيها المرأة من خلال قصص إحدى الجواري التي ورد ذكرها في باب الموت من خلال القصة التي رويها ابن حزم بقوله :" وأنا أعلم جارية كانت لبعض الرؤساء، فعزف عنها لشيء بلغه في جهتها لم يكن يوجب السخط، فباعها، فجزعت لذلك جزعا شديدا، وما فارقها النحول والأسف، ولا بان عن عينها الدمع إلى أن سلت، وكان ذلك سبب موتها، ولم تعش بعد خروجها عنه إلا أشهرا ليست بالكثيرة، ولقد أخبرتني عنها امرأة أثق بها، أنها لقيتها وقد صارت كالخِيال نحولا ورقة، فقالت لها: أحسب هذا الّذي بك من محبتك لفلان ؟ فتنفست الصعداء وقالت: والله لأنسيته أبدا، وإن كان جفاني بلا سبب. وما عاشت عد هذا القول إلا يسيرا".[2] واعتمدا على الدوائر السبع الّتي اقترحها بروب، والّتي عدها خلاصة جمع الوظائف وعلاقات الشخصيات وتمركزها في سلسلة الأحداث،[3] يمكن تصنيف شخصيات هذه القصة إلى:

[1] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 74

[2] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 259

[3] محمد سعيدي الأدب الشعبي بين النظرية التطبيق، ص 79

1) المعتدي: الرئيس المالك للجارية باعتبار أنّه اعتدى على حبها له بتخليه عنها دونما سبب محدد ثم بيعه لها.

2) الواهب: ليس هناك واهب محدد في هذه القصة، كونها ليست حكاية خرافية تقتضي واهب يمد البطل بأداة سحرية، وإن سلمنا بوجوده سيكون الله سبحانه وتعالى الذي أمد الجارية العاشقة ببعض الصبر، وهذا يفهم من قوله " فتنفست الصعداء ".

3) المساعد: وهي المرأة التي حكت القصة لابن حزم، والتي حاولت التخفيف عن الجارية.

4) الموضوع المفقود: الحب الذي يجمع بين الجارية ومالكها الّذي باعها

5) المرسل (الباعث) الحزن على فراق المحبوب والشوق إليه

6) البطل: الجارية العاشقة

7) البطل المزيف: ليس هناك بطل مزيف محدد، وإن افترضنا وجوده، فسيكون فسه المعتدي أي الرئيس الذي أحبته الجارية.

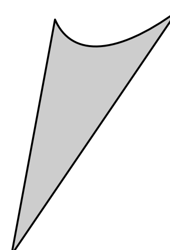
المبحث الثاني

الأحداث وأنواعها

1) مفهوم الحدث وأنواعه

2) الأحداث البسيطة

3) الأحداث المركبة



مفهوم الأحداث وأنواعها::

إن كان السرد يقوم أساسا على القصة باعتبارها مجموعة من الأحداث، فإن المنطقالّذي تُبنى على أساسه حركة نمو الفعل هو منطق يتمفصل وفقه العمل السردي، فيؤسس بنيته محددا لها نمطها الخاص، أي قيام (الأحداث) القصة .[1] ويتيح فهم مستويات النسج القصصي على مدار النص، مما يفضي إلى التمييز بين القصة كمادة أو محتوى يرتبط بالأحداث والشخصيات، وبين السرد والحبكة كطريقة يتم بواسطتها صوغ النظام الحكائي عبر تمظهرات وتمفصلات البنية الحدثية داخل المتن السردي. وبهذا فإذا كانت الأحداث في مجملها عبارة عن مجموعة من الوقائع تتطور وتتنامى وفق قانون يتيح لها نظاما خاصا بها، فإن الحبكة هي نواة هذا النظام الذي تتبلور عبره طرائق اشتغال المادة الحكائية في النص، فتغدو بذلك القدرة على استيعاب آليات البناء وتحولاته خاضعة أساسا لذلك المنطق الذي يتربع عليه الخطاب السردي، ولذا فإن شعرية هذا النص لا تحددها الأحداث والوقائع المروية، رغم ما يمكن لهذه الأخيرة أن تقدم من مساهمات خطيرة في هذا المجال، إنما تحددها قبل كل شيء طريقة الرواية وصيغ العرض والإخبار.[2]

ومن هذا المنطلق يمكن اتخاذ الحدث نظاما قابلا للصوغ والتشكيل قصدا لإدراك آليات اشتغال الخطاب وطرائق تشكّله وكيفيات انبنائه في تخوم النص السردي، التي تنبثق على أساسها

[1] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الآداب،بيروت، ط1، 1999، ص27

[2] سامي سويدان: في دلائلية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999، ص163

مستويات التوظيف الفني لتقنيات السرد، حيث تنتصب عناصره في صوغ حكائي تضطلع به المادة الحكائية المشكلة للقصة، إذ القصد ليس الكشف عن معاني البنى ومضامينها بقدر معرفة الأنظمة والأنساق المتحكمة في شبكة النسج والبناء التي يصاغ عبرها المبنى الحكائي. وإن كانت ضرورة الكشف عن البناء الداخلي لا تتأتى إلا من خلال منطق الترابط بين هذه الأحداث التي تقوم بها الشخصيات باعتبارها البؤرة التي تنكشف حولها كل الأبعاد المعبر عنها داخل البناء.[1] فليس معنى هذا أن طبيعة هذه الوقائع والأفعال لا تترك أثرها على مستوى الصوغ والتشكيل الحكائي للبنية السردية، ذلك أنّ حقيقة الحدث وهويته تؤثر في هيكل البناء بشكل عميق فطابعه السردي يمكن أن يمنطق النظام أو يخلخله بناء على حقيقته الكامنة في النص ذاته، وهو ما يبرر حتمية تقديمنا بنائية الحبكة القصصية وطرائق صوغها.

ويمكن تصنيف الأحداث في طوق الحمامة من خلال الكشف عن البنى البسيطة والبنى المركبة فيها، حيث تتوقف البساطة والتعقيد على عدد الوظائف الّتي تشتمل عليها بنية الحدث، وعلى الطريقة التي تتعالق بها فيما بينها، في إطار الحدث الواحد.[2]

[1] محمد البشير بويجرة: بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970 – 1986، جماليات وإشكاليات الإبداع، ج1، دار الغرب، للنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص120

[2] عمر عبد الواحد: بية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 34

1) الأحداث البسيطة:

وتتميّز باشتمالها على بنية حدثية بسيطة، وليس لهذه البساطة علاقة الحدث أو قصره، وأنما البساطة في الحركة السردية، الّتي يمكن اختزالها في ثنائية رئيسية واحدة، وتتعدد الأحداث البسيطة بتعدد أنماط الثنائيات الحدثية التي تنبني عليها على النحو الآتي:

أ) ثنائية الاستخبار والإخبار:

وتوجد عندما يكون الحدث غالبا وسيلة لنقل قول مأثور أو عبارة محكمة أو حوار طريف بين شخصين، ويكاد دور الراوي هنا يقتصر على إسناد حديث لقائله، سواء أكان معروفا أم مجهولا، وهي لذلك فقيرة سرديا.[1] ومن أمثلة ذلك ما جاء في باب الطاعة من نقله لنا حوارا دار بينه وبين أحد معاصريه من المثقفين يقول:" ولقد سألني يوما أبو عبد الله محمد بن كليب من أهل القيروان أيام كوني بالمدينة، وكان طويل اللسان جدا، مثقفا للسؤال في كل فن، فقال لي وقد جرى بعض ذكر الحب ومعانيه: إذا كره من أحبُ لقائي وتجنب قربي فما أصنع ؟ قلت: أرى أن تسعى في إدخال الروح في نفسك بلقائه وإن كره. فقال: لكني لا أرى ذلك بل أوثر هواه على هواي ومراده على مرادي، وأصبر ولو كان في ذلك الحتف، فقلت له: إنّي إنما أحببته لنفسي ولالتذاذها بصورته، فأنا

[1] المرجع السابق، ص 34

أتبع قياسي وأقود أصلي وأقفو طريقتي في الرغبة في سرورها. فقال لي: هذا ظلم في القياس، أشد من الموت ما تمنى له الموت، وأعز من النفس ما بذلت له النفس. فقلت له: إن بذلت نفسك لم يكن اختيارا، بل كان اضطرارا، ولو مكنك ألا تبذلها لما بذلتها، وتركك لقاءه اختيارا منك أنت فيه ملوم لإضرارك بنفسك وإدخالك الحتف عليها. فقال لي: أنت رجل جدلي ولا جدل في الحب يلتفت إليه. فقلت له: إذا كان صاحبه مؤوفا. فقال: وأي آفة أعظم من الحب ".[1] فإضافة إلى تحديد عناصر الحدث من زمان ومكان وشخصيات بوصف طبيعتها، تم تضمين الحوار القائم على الاستخبار والإخبار، وقد مثل هذا الحوار غاية الحدث المروي، لما يحتويه من قيمة سردية، فقد أكد الحكمين الّذين أصدرهما ابن حزم عن الرجل القيرواني بأنه طويل اللسان ومثقف في الوقت نفسه.

كما تتجلى لنا هذه الثنائية في أسلوب صريح كما في قوله:" وقد أخبرني بعض الوّراد من قرطبة، وقد استخبرته عنها، أنه رأى دورنا ببلاط مُغيث، في الجانب الغربي منها، وقد أمحت رسومها وطمست أعلامها وخفيت معاهدها، وغيرها البلى وصارت صحارى مجدية بعد العمران، وفيافي موحشة بعد الأنس، ورائب منقطعة بعد الحسن، وشعابا مفزعة بعد الأمن، ومأوى للذئاب ومعازف للغيلان وملاعب للجان ومكامن للوحوض، بعد رجال كالليوث وخرائد كالدمى تفيض لديهم النعم الفاشية".[2]

---

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 132 - 133

[2] المصدر نفسه، ص 220 - 222

ب) ثنائية الفعل ورد الفعل:

يعّرف الفعل على أنّه كل حدث يتم عن طريق كائن حي (إنساني) من شأنه أن يحدث تغييرا، وهذه الأفعال منها ما ينتهي عند حدوثه ومنها ما يفضي إلى نتيجة متمثلة في فعل عكسي يصطلح عليه برد الفعل.[1] فتشكل بنية بسيطة تقوم على عملين، فعل ورد فعل، بينهما رابط سببي تعاقبي، وتكثر هذه البنية في الأحداث الّتي تغلب عليها الأفعال، خاصة التاريخية منها.[2] مثلما أورده في باب الوفاء بقوله:" ولعهدي برجل من صفوة إخواني قد علق بحب جارية فتأكد الود بينهما، ثم غدرت بعهده ونقضت وده، وشاع خبرهما، فوجد لذلك وجدا شديدا ".[3] فهذا الحدث البسيط يقوم أساسا على فعل متمثل في غدر الجارية، يتأتى عنه رد فعل متمثل في حزن (وجد) الرجل العاشق. وعلى نحو ذلك ما جاء في باب الوصل من قوله:" ولقد حدثتني امرأة أثق بها أنّها شاهدت فتى وجارية كان يجد كل واحد منهما بصاحبه فضل وجد، قد اجتمعا في مكان على طرب، وفي يد الفتى سكين يقطع بها بعض الفواكه فجراها جرا زائدا، فقطع إبهامه قطعا لطيفا ظهر فيه دم، وكان على الجارية غلالة قصب خزائنية لها قيمة، فصرفت يدها وخرقتها، وأخرجت منها فضلة شد بها إبهامه. وأما هذا الفعل للمحب فقليل فيما يجب عليه وفرض لازم وشريعة مؤداة، وكيف ولا وقد بذل نفسه

---

[1] ينظر فان دايك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، تر: عبد القادر قنين، إفريقيا الشرق للنشر، بيروت، ص 228 وما بعدها

[2] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة، ص 36

[3] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 196

ووهب روحه، فما يمنع بعدها ".[1] فالملاحظ في هذا الحدث التي تشبه إلى حد ما حدث النساء اللاتي قطعن أيديهن في قصة سيدنا يوسف (عليه السلام)، أنه يقوم – هو الآخر – فعل ورد فعل، فإن كان الفعل في قصة يوسف هو رؤية النساء لنبي الله ودهشتهن لحسنه، فكان رد الفعل هو قطعهن أيديهن، فإنّ الفعل في الحدث الّذي ذكره ابن حزم هو هيام الفتى بالجارية وشروده معها، فكان رد الفعل أنه قطع إبهامه.

ج) ثنائية المحاولة والفشل أو المحاولة والنجاح:

وهي في حد ذاتها ثنائية مزدوجة تجمع المحاولة باحتماليها إما الفشل وإما النجاح، حيث نجد من الأحداث ما يجمع بين الثنائيتين معا، مثلما هو الحال في باب الساعد من الإخوان عندما يقول:" وإني لأعلم امرأة جليلة حافظة لكتاب الله عز وجلّ ناسكة، مقبلة على الخير، وقد ظفرت بكتاب لفتى إلى جارية كان يكلف بها، وكان في غير ملكها، فعّرفته الأمر، فرام الإنكار فلم يتهيأ له ذلك، فقالت له:ما لك؟ ومن ذا عُصم، فلا تبالي بهذا، فوالله لا أطلعت على سركما أحدا أبدا، ولو أمكنتني أن أبتاعها لك من مالي، ولو أحاطوا به كله لجعلتها لك في مكان تصل إليها فيه، ولا يشعر بك أحد ".[2] فالثنائية الأولى (محاولة/فشل) تتحد في محاولة الفتى العاشق الوصول إلى الجارية عن

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 168
[2] المصدر نفسه، ص 140

طريق الكتاب (الرسالة) وإنكاره فيما بعد، والثنائية الثانية (محاولة/نجاح) تتحدد في المساعدة المقدمة من طرف المرأة الجليلة.

وفي باب فضل التعفف قوله أيضا:" ولقد حدثتني امرأة أثق بها أنها علقها فتى مثلها من الحسن وعلقته، وشاع القول عليهما، فاجتمعا يوما خاليين، فقال: هلمي نحقق ما يقال فينا. فقالت لا والله لا كان هذا أبدا، وأنا أقرأ قول الله ((الأخلاء يومئذ بضعهم لبعض عدو إلا المتقين)). قالت فما مضى قليل حتى اجتمعا في حلال ".[1] فمحاولة الفتى للظفر بالمرأة عن طريق الزنا باءت بالفشل، بينما استطاع النجاح في ذلك بالزواج منها.

كما نجد من الأحداث ما ينبني على وجه واحد من تلك الثنائية،[2] كثنائية المحاولة والفشل التي تتجلى بشكل واضح من خلال قوله في باب الضنى :" وحدثني أبو بكر محمد بن بقّي الحجري، وكان حكيم الطبع عاقلا فهيما، عن رجل من شيوخنا، لا يمكن ذكره، أنه كان ببغداد في خان من خاناتها فرأى ابنة لوكيلة الخان، فأحبها وتزوجها، فلما خلا بها، نظرت إليه وكانت بكرا، وهو قد تكشف لبعض حاجته، فراعها ففرت إلى أمها وتفادت منه، فرام بها كل من حواليها أن ترد إليه، فأبت وكادت أن تموت، ففارقها، ثم ندم، فرام أن يراجعها، فلم يمكنه، واستعان بالأبهري وغيره، فلم يقدر أحد منهم على حيلة في أمره، فاختلط عقله وأقام في المارستان يعاني مدة طويلة حتى نقه

[1] المصدر السابق، ص 304

[2] عمر عبد الواحد: بنية الخبر، ص 43

وسلا"[1] فمحاولة الشيخ لرد المرأة التي أحبها وتزوج منها باءت بالفشل، رغم تكرر المحاولات والاستعانة بأطراف مساعدة.

2- الأحداث المركبة:

و يمكن أن يتحقق التركيب في الأحداث بطريقتين؛ تقوم أولهما على جمع لِ بُنى بسيطة، أما الثانية فتنهض على بنى معقّدة يعسر علينا إرجاعها إلى جملة من البنى البسيطة[2]. وعلى ذلك فالأحداث المركبة التي وردت بكتاب طوق الحمامة لابن حزم الأندلسي يمكن تقسيمها على النحو التالي:

أ- بنية التضمين:

يقصد بالتضمين في السرد ذلك التنويع و الإبدال في أحداث القصة بين الحكاية الإطار والحكاية المضمنة، حيث تتناسل من رحمها لتكمل بناء الصورة الكلية عبر إعادة إنتاج مكوناتها السردية ومضمونها الدلالي، من دون أن تفقد خصوصيتها السردية المتموضعة في النمط والموضوع.

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 238

[2] عمر عبد الواحد : بنية الخبر، ص 50.

يقول تودوروف:"إن القصة المتضمَّنة إنما هي قصة لقصة؛ فحين تحكي قصة قصة أخرى فإن الأولى تبلغ مضمونها الخفي، وتفكر في الوقت ذاته بنفسها في هذه الصورة"[1].

ومن صفتي الإبدال والخصوصية تتشكل علاقة الحكاية المضمنة بالحكاية الإطار. فهي ليست نسخة أخرى منها، وإنما تتجاذب معها الأهمية بحيث لا تستطيع الحكاية المضمنة أن تلغي الحكاية الإطار والعكس صحيح. وأهمية كل منهما تنبع من رفدها الأخرى بمقومات الاكتمال؛ فالحكاية الإطار تشكل المحيط السردي الذي تنتمي إليه الحكاية المضمنة، والأخيرة تملأ الفراغ الجزئي المشكّل، بإبدالاته، الصورة الكلية.

ولا يكاد يشتمل كتاب طوق الحمامة على أكثر من ثلاثة أخبار مؤسسة على هذه البنية[2]، أولها الخبر الآتي الذي يرويه ابن حزم قائلا: " وذلك أني دخلت يوما على أبي السرى عمار بن زياد صاحبنا...فوجدته مفكرا مهتما، فسألته عما به، فتمنع ساعة ثم قال: لي أعجوبة، ما سمعت قط. قلت وما ذاك؟ قال: رأيت في نومي الليلة جارية فاستيقظت وقد ذهب قلبي فيها، وهمت بها، و إني لفي أصعب حال من حبها. ولقد بقى أياما كثيرة تزيد على الشهر مغموما مهموما لا يهنئه شيئ وجدا إلى أن عذلته وقلت له: من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة، و تعلق وهمك بمعدوم لا يوجد، هل تعلم من هي؟ قال: لا و الله. قلت: إنك لقليل الرأي ، مصاب البصيرة، إذ تحب من

---

[1] تودوروف، ترجمة منذر عياشي: مفهوم الأدب، حمص، دار الذاكرة، 1991، ص 142

[2] عمر عبد الواحد : بنية الخبر، ص 59.

لم تره قط، ولا خلق ولا هو في الدنيا، ولو عشقت صورة من صور الحمام لكنت عندي أعذر، فما زلت به حتى سلا وما كاد"[1] حيث بنية هذا الحدث على حكاية إطار المتمثلة في استخبار ابن حزم عن مُصاب صاحبه، وتقوم هذه الحكاية على ثنائية الإخبار والاستخبار – التي أ شرنا إليها سابقا – وحكاية ملحقة (داخلية) تتمثل في رواية الحلم الذي رآه صاحب ابن حزم.

والحدث الثاني الذي نستشف من خلاله تقنية التضمين يشتمل على قصة إطار، يرويه ابن حزم عن أبي الوليد يونس المرادى وأبي عمرو أحمد بن محرز، عن أبي بكر مصعب بن عبد الله الأزدي المعروف بابن الفرضى قال: " سألت أبا عبد الله بن الطبنى عن سبب علته: وهو قد نحل، و خفيت محاسن وجهه بالضنى، فلم يبق إلا عين جوهرها، المخبر عن صفاتها السالفة، وصار يكاد أن يطّيره النفس، وقرب من الانحناء، و الشجا باد على وجهه. ونحن منفردان فقال لي: نعم أخبرك أني كنت في باب دارى بغدير ابن الشماس في حين دخول على بن حمود قرطبة، والجيوش واردة عليها من الجهات تتسارب، فرأيت في جملتهم فتى لم أقدّر أن للحسن صورة قائمة حتى رأيته، فغلب على عقلي، وهام به لّبي، فسألت عنه فقيل لي: هذا فلان بن فلان، من سكان جهة كذا، ناحية قاصية عن قرطبة، بعيدة المأخذ، فيئست من رؤيته بعد ذلك. ولعمري يا أبا بكر لا فارقني حبه أو يوردني رمسى، فكان كذلك"[2] هنا نجد أن هذا الحدث يقوم هو الآخر على حكاية إطار تتمثل في السؤال

[1] إبن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 83-84

[2] - المصدر نفسه، ص 263.

بغية الاستخبار، مفسرة بحكاية مُضمنة في رواية ابن الضنى قصته مع الغلام. فالعلاقة بين الحكاية الإطار و الحكاية المُضمنة في هذا النص والنص السابق هي علاقة تفسيرية.

وثمة حدث أخير مركب على البنية نفسها، إذ يشتمل على قصة إطار، وقصة داخلية، لكّن العلاقة بينهما هذه المرة تختلف، فإنها تحقق وظيفة هي البرهنة على فكرة. ويرويه ابن حزم على النحو الآتي: " وحدثني ثعلب بن موسى الكلاداني قال: حدثني سليمان بن أحمد الشاعر قال: حدثتني امرأة اسمها هند كنت رأيتها في المشرق، وكانت قد حجت خمس حجات، وهي من المتعبدات المجتهدات، قال سليمان: فقالت لي: يا ابن أخي، لا تحسن الظن بامرأة قط، فأني أخبرك عن نفسي بما يعلمه الله عز وجّل: ركبت البحر منصرمة من الحج وقد رفضت الدنيا، وأنا خامسة نسوة كلهّن قد حججن، وصرنا في مركب في بحر القلزم، وفي بعض ملاحى السفينة رجل مضمر الخلق، مديد القامة، واسع الأكتاف، حسن التركيب ، فرأيته أول ليلة قد أتى إلى إحدى صواحبي فوضع إحليله في يدها وكان ضخما جدا، فأمكنته في الوقت من نفسها. ثم مر عليهن كلهن في ليال متواليات، فلم يبق له غيرها، تعنى نفسها، قالت: فقلت في نفسي: لأنتقمن منك، فأخذت موسى و أمسكتها بيدي، فأتى بالليل على جاري عادته، فلما فعل كفعله في سائر الليالي سقطت الموسى عليه فارتاع وقام لينهض. قالت فأشفقت عليه وقلت له ، وقد أمسكته، لازلت أو آخذ نصيبي منك. قالت العجوز: فقضى وطره وأستغفر الله" [1] فالحكاية الإطار في هذا الحدث جاءت في شكل اللغز الذي يعتبر

[1] إبن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 285-286.

طرحا تساؤليا يشكل النواة الأساسية ونقطة الولادة[1] ،تم البرهان له بحكاية مضمنة تتمثل في رواية المرأة لما حدث لها خلال الحج.

ب– بنية السلسلة:

يرى تودوروف أن " التسلسل يقوم في مجرد رصف مختلف القصص و مجاورتها: فبعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية. وما يضمن الوحدة في هذه الحالة، هو الشابه في بناء كل قصة". [2]

" وما رأيت قط هذه الصفة(الملل) أشدّ تغلبا منها على أبي عامر محمد بن عامر رحمه الله، فلو وصف لي واصف بعض ما علمته منه لما صدقته"[3] ويلاحظ أن هذا الحدث قائم على التجاور لا التنامي، لأنه يستهدف الرهنة على صدق المقدمة التي سبقت تلك الأحداث أو تأكيد وجودها.فمثل هذا الحدث يقوم على قضية أو تيمة واحدة وأدلة ذات طابع سردي عليها[4].

[1] محمد السعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ص: 63.

[2] تودوروف: مقولات السرد الأدبي ، ص 146.

[3] إبن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص 184.

[4] عمر عبد الواحد : بنية الخبر، ص 63.

1 -" وعنى أخبرك أني أحببت في صباي جارية لي شقراء الشعر، فما استحسنت من ذلك الوقت سوداء الشعر..." [1]

وقد تكون الأحداث خاضعة لتسلسل ثابت تتحكم فيه تيمة واحدة كتمة الحب حيث تتحكم هذه التيمات في ترابط واسجام تلك الأحداث مثلما يتضح لنا من خلال الأحداث الأتية:

2 - " وأما جماعة خلفاء بني مروان- رحمهم الله- ولا سيما ولد الناصر منهم- فكلهم مجبولون على تفضيل الشقرة..."[2]

3 - "وأما الناصر و الحكم المستنصر رضى الله عنهما، فحدثني الوزير أبي رحمه الله وغيره أنهما كانا اشقرين اشهلين..." [3]

4 - " وكذلك هشام المؤيد، ومحمد المهدي، وعبد الرحمن المرتضى رحمهم الله، فإني قد رأيتهم مرارا، ودخلت عليهم فرأيتهم شقرا شهلا..."[4]

---

[1] إبن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص98.

[2] ، المصدر نفسه ،ص98.

[3] ، المصدر نفسه ،ص99.

[4] إبن حزم الأندلسي: طوق الحمامة ، ص 99.

5 – " وهذا ظاهر في شعر أبي عبد الملك مروان بن عبد الرحمن...ابن أمير المؤمنين الناصر، وهو المعروف بالطليق، وكان اشعر أهل الأندلس في زمانهم، وأكثر تغزله فبالشقر، وقد رأيته وجالسته"[1]

كما أنه قد يُخضع تسلسل الأحداث لبنية واحدة تتمثل عناصرها في[2]:

1 – سرد حدث عن العشق حتى الموت.

2 – حدث بسيط ذو ثنائية سردية قائمة على الاخبار و الاستخبار ، يستهدف نقل عبارة محكمة للشخصية المحورية.

3– ترجمة موجزة للشخصية الرئيسة، ويبدو هذا النمط من البناء واضحا في الحدث الآتي:

" ولقد حدثني أبو السرى عمار بن زياد صاحبنا، عمن يثق به، أن الكاتب ابن قزمان امتحن بمحبة أسلم بن عبد العزيز،أخى الحاجب هاشم بن عبد العزيز، وكان أسلم كثير الإلمام به، و الزيادة له، ولا علم له بأنه أصل دائه، إلى أن توفي أسفا ودنفا.

قال المخبر: فأخبرت أسلم بعد وفاته بسبب علته وموته فتأسف، وقال: هلا أعلمتني؟ فقلت: ولم؟ قال: كنت والله أزيد في صلته وما أكاد أفارقه، فما على في ذلك ضرر.

[1] المصدر السابق ، ص 99.

[2] عمر عبد الواحد : بنية الخبر، ص 66.

وكان أسلم هذا من أهل الأدب البارع و التفنن، مع حظ من الفقه وافر، وذا بصارة في الشعر، وله شعر جيد، وله معرفة بالأغاني وتصرفها، وهو صاحب تأليف في طرائق غناء زرياب وأخباره، وهو ديوان عجيب جدا، وكان أحسن الناس خُلقا و خَلقا، وهو والد أبي الجعد الذي كان ساكنا بالجانب الغربي من قرطبة"[1]

وكذلك يحتوي الحدث التالي على العناصر الثلاث السابقة مع اختلاف يسير في الترتيب وفي التفاصيل، ويرويه ابن حزم على النحو الآتي: " وأنا أخبرك عن أبي بكر أخي رحمه الله، وكان متزوجا بعاتكة بن قند، صاحب الثغر الأعلى أيام المنصور أبي عامر محمد بن عامر. وكانت التي لا مرمى وراءها في جمالها وكريم خلالها، ولا تأتي الدنيا بمثلها في فضائلها، وكانا في حدّ الصبا وتمكن سلطانه، تغضب كل واحد منهما الكلمة التي لا قدر لها، فكانا لم يزالا في تغاضب وتعاتب مدة ثمانية أعوام.

وكانت قد شفها حبه، وأضناها الوجد فيه، وأنحلها شدة كلفها به، حتى صارت كالخيال المتوسم دنفا، لا يلهيها من الدنيا شيء، ولا تسّر من أموالها، على عرضها و تكاثرها بقليل ولا كثير، إذا فاتها اتفاقه معها وسلامته لها، إلى أن توفى أخي رحمه الله في الطاعون الواقع بقرطبة في شهر ذي القعدة سنة إحدى وأربعمائة، وهو ابن اثنين وعشرين سنة، فما انفكت منذ بان عنها من السقم الدخيل و المرض و الذبول إلى أن ماتت بعده بعام في اليوم الذي أكمل هو فيه تحت الأرض عاما.

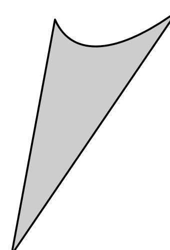
[1] إبن حزم الأندلسي: طوق الحمامة، ص258-259.

ولقد أخبرتني عنها أمها و جميع جواريها أنها كانت تقول بعده: ما يقوى صبري، و يمسك رمقي في الدنيا ساعة واحدة بعد وفاته، إلا سروري و تيقني أنه لا يضمه وامرأة مضجع أبدا، فقد أمنت هذا الذي ما كنت أ تخّوف غيره، وأعظم آمالي اليوم اللحاق به.

ولم يكن له قبلها ولا معها امرأة غيرها، وهي كذلك لم يكن لها غيره، فكان كما قدّرت، غفر الله لها ورضي عنها"[1].

[1] المصدر السابق، ص 259-260.

خـاتمة



في ختام بحثنا نخلص إلى تقديم بعض الملاحظات والاستنتاجات، والّتي لا ندعي بأنها جديدة وتطرح لأول مرة، بقدر ما نحسبها مهمة لإثراء الموضوع و الإحاطة بتلابيبه، وكذا تثمين البحث فيه، فموضوع كالسرد له من القضايا ما يمكن تجديد الكشف والبحث والتمحيص فيها مع كل قراءة وبعد كل ممارسة تطبيقية ، ذلك أن علم السرد (السرديات) يتسم بطابعه التطبيقي ، لما يعتمد عليه من إجراءات و أسس و قواعد ، و هذا بفضل تقاطعه مع نظريتي تحليل الخطاب و القراءة من جهة ، و مع منظومة المناهج النقدية الحديثة (خاصة النسقية منها) ، حيث اختلفت المرجعيات و الأسس ألي منها رواد كل منهج، و تباينت الزاوية التي نظر منها كل واحد إلى السرد ، فالمنهج الشكلاني ممثلا في بروب عمد إلى التقنين للبناء الشكلي للحكاية الخرافية ، بوضعها تحت مفهوم المورفولوجيا في نظام صارم وثابت يرتكز على متتالية الوظائف ، أما المنهج البنيوي بزعامة جينيت ، فيحصر مجال اختصاصه في دراسة الوحدات الثلاث الكبرى التي تقوم عليها بنية الخطاب السردي ، و هي الزمن و الصيغة والصوت ، ليهتم المنهج السيميائي بالدلالة و المضمون الحكائي ، حيث إهتم رائده غريماس بالسردية ، التي حددها في تتابع الحالات و التحويلات ، و تقسيم المحكي إلى بينة سطحية يتم فيها تحليل الوحدات السردية و استنتاج العوامل و كيفية اشتغالها في إطار البرنامج السردي ، و البنية العميقة التي يتم من خلالها بلوغ المعنى الكامن وراء الأشكال السردية ، أي الوصول إلى دلالة المحكي ، فإن كان بروب قد حصر دراسته في الحكايات الخرافية العجيبة و لم يخرج عنها ، فإن جينيت و غريماس قد وسعا نطاق اشتغالهما ليشمل كل الأجناس السردية.

و الحديث عن الأجناس السردية يقودنا إلى الانتباه لخصوصيتها في التراث العربي ، فلأن كانت الأجناس السردية الحديثة (القصة ، الرواية ، المسرح ...) هي أجناس مستقلة فيما بينها ، لكل واحد منها بنيته الفنية ووحدته العضوية ، فإن الأجناس السردية في تراثنا العربي تتداخل مع أجناس نثرية أخرى ، فالقصة وجدت في المقامات و في الرسالة ... كما تجدر الإشارة إلى وجود أجناس نثرية لم تعرف السرد ، و إن وجد فيها فلم يكن غرضه الحكي.

أما عن طوق الحمامة ، فيلاحظ أنه مدونة نثرية ذات درجة عالية من الخصوصية شكلا ومضمونا ، يحتل فيه السرد مكانة أساسية في البناء الفني و تنظيم المحتوى ، فقد عمد ابن حزم الأندلسي إلى توظيف قصص الحب توظيفا فنيا جماليا و في الوقت نفسه الحفاظ على وحدة الموضوع التي ضمنت له تلك القصص ، بما سماه أبواب الحب ، و مما سبق يمكننا القول إن وظيفة السرد في كتابه كانت للاستشهاد ، فهو يخوض و يفصل في القضية أو الباب ، ثم يسرد لنا قصة ما ، يستدل بها على ما يقول.

و تتميز القصص باحتوائها على جميع مكونات السرد من أزمنة و أمكنة و شخصيات و أحداث ، و إذ لا يمكن للقصة أن تكتمل بعزل أحدها ، فاعتماد المقولات النقدية و الأدوات المنهجية و الإجراءات التحليلية التي كرسها كل منهج من المناهج النسقية المذكورة أنفا يساعدنا على الإجلاء والكشف عن العناصر السردية في قصص طوق الحمامة ، بشكل يؤكد وجود السرد و السردية معا في مدونة طوق الحمامة.

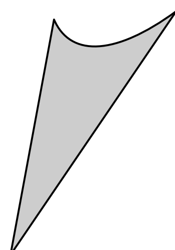
كما نلاحظ التنوع و الغزارة التي أتسمت بها تلك القصص ، فهي تأتي تارة من بلاط القصر ، و تارة أخرى من المجتمع الأندلسي عامة ، تأتي من تاريخ الدولة الإسلامية في المشرف حينا ، و من حياة الرسول (صلى الله عليه و سلم) و الصحابة و الخلفاء حينا آخر ، ما يعني معناه أن التواتر السردي كان منحصرا فيما يروى مرة واحدة ، حيث يكرر أبن حزم سرد القصة الواحدة أكثر من مرة ، ما دليل على غزارة اطلاعه و كثافة معارفه ، فهو ملم بالحياة الاجتماعية الأندلسية و تاريخ الإسلام و العقيدة والدين ، بل و تجاوز كل ذلك إلى الخوض و الغوص في خبايا النفس الإنسانية ، فموضوع كالحب لا يسهل على أحد الحديث أو الكتابة فيه ، لما هو عليه من تشعب و تعقيد و حساسية ، فهو موضوع ليس بيسير.

كما أخذ السرد في طوق الحمامة بعدا واقعيا محضا ، لا وجود للخيال فيه ، ذلك أن ابن حزم استقى مادته القصصية من الواقع و التاريخ و السياسة ، مستغنيا عن أشكال السرد الأخرى كالأسطورة و الحكاية الخرافية ، كابحا مخياله ، الذي من شأنه أن يتصور أشياء لم تحدث و ذلك يفضي أيضا إلى اعتبار الشخصيات التي ذكرها واقعية ، فهي تتنوع بين الجواري و الحكام و فتيان الأندلس و منها ما هو مصرح به كشخصية الرسول (صلى الله عليه و سلم) و الصحابة و الخلفاء بذكر أسمائهم كما ننسى شخصية إبن حزم نفسه ، باعتباره مؤلفا و ساردا و شخصية حكائية فقد ظهر لنا بهذه الأوجه مع في أكثر من موضوع ، و عندما كان يسرد لنا أحداثا وقعت له كان طرفا فيها ، و في بعض المواضع كان يقدم لنا قصة من القرآن الكريم بدل أن يسرد لنا ما حدث له أو في عصره أو قبل عصره ، إذ ذكر في

أحد المواضع قصة سيدنا يوسف و في أحدها قصة سيدنا لوط و من خلاله تتضح لنا معالم شخصيته الملتزمة و الواعية و الجامعة لكثير من المعارف في مجالات مختلفة.

ملحق المصطلحات

الأجنبية



أ

اتصال	Jonction
انفصال	Disjonction
أدبية	Littérarité
أسطورة	Mythe
إيقاع زمني	Rythme temporel

ب

برنامج سردي	Programme narratif
بنية	Structure
بنية زمنية	Structure temporel
بنية سردية	Structure narrative
بنية سطحية	Structure de Surface
بنية عميقة	Structure de Profonde
بنية مكانية	
بنيوية/الاتجاه البنيوي	Structuralisme

ت

Focalisation	تبئير
Focalisation externe	تبئير خارجي
Focalisation interne	تبئير داخلي
Focalisation zéro	تبئير منعدم (في درجة الصفر)
Analyse	تحليل
Transformation	تحويل
Ordre temporel/chronologique	ترتيب زمني/نظام زمني
Diachronie	تعاقب
Contradiction	تناقض
Fréquence	تواتر
Communication	تواصل

ج

Genre littéraire	جنس أدبي

ح

Conte merveilleux	حكاية عجيبة

حذف	Ellipse
حوار	Dialogue

خ

خطاب	Discours
خطاب سردي	Discours narratif

د

دال	Signifiant
دلالة	Signification
دور عاملي	Rôle actantiel
ديمومة/مدة/استغراق	Durée

ر

رسالة	Message
رغبة	Désir
رؤية	Vision
رؤية من حلف	Vision de derrière

Vision avec	رؤية مع
Vision de dehors	رؤية من خارج

ز

Temps	زمن
Temps de Discours	زمن الخطاب
Temps de Narration	زمن السرد
Temps de L'histoire	زمن القصة
Temps de Lecture	زمن القراءة

س

Narrateur	سارد/راوي
Narration	سرد
Narrativité	سردية
Narratologie	سرديات/علم السرد
Vitesse de Narration	سرعة السرد

ش

شخصية حكائية	Personnage
شعرية	Poétique
شكل	Forme
الشكلانية/الاتجاه الشكلاني	Formalisme

ص

صراع	Lutte
صوت سردي	Voix narrative
صيغة	Mode

ع

عامل	Actant
علاقة	Relation
علامة	Signe

ف

Sujet	فاعل
Sujet D'état	فاعل حالة
Sujet de Faire	فاعل إنجاز/فاعل الفعل
Espace	فضاء
Faire	فعل
Faire Transformateur	فعل محّول

ق

L'histoire	قصة

م

Récit	محكي
Axe	محور
Portée	مدى
Carré sémiotique	مربع سيميائي
Destinateur	مرسل

Destinataire	مرسل إليه
Distance	مسافة
Adjuvant	مساعد
Opposant	معارض
Lieu	مكان
Composant discursif	مكون خطابي
Composant sémantique	مكون دلالي
Composant narratif	مكّون سردي
Enoncées d'état	ملفوظ الحالة
Enoncées de faire	ملفوظ الإنجاز/ملفوظ الفعل
Acteur	ممثل
Auteur	مؤلف
Auteur implicite	مؤلف ضمني
Morphologie	مورفولوجيا
Objet de Valeur	موضوع القيمة

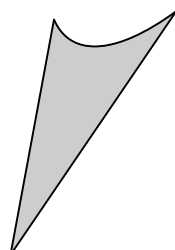
ن

نثر	Prose

و

وصف	Description
وظيفة	Fonction

قائمة المصادر والمراجع



o **القرآن الكريم** رواية ورش

o المصادر باللغة العربية

1– الآمدي (أبو القاسم الحسن بن بشر): الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، الطبعة الثالثة، سنة 1959

2– أبادي (الفيروز مجد الدين محمد بن يعقوب): قاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1999

3– الألوسي (محمود شكري): بلوغ الأدب في معرفة أحوال العرب، دار النشر، القاهرة، الطبعة الأولى، سنة 1924

4– الأندلسي (علي أبو الوليد بن جزم): رسائل ابن حزم، تحقيق إحسان عباس، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1987

5– الأندلسي (علي أبو الوليد بن حزم): طوق الحمامة في الألفة والألاف، تقديم وتحقيق فاروق سعد، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، سنة 1975

6– ابن الأثير (ضياء الدين أبو الفتح الجزري): المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق احمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت

7- ابن عبد ربه (أحمد أبو عمر): العقد الفريد، تحقيق أحمد أمين وآخرون، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة 1982

8- ابن قتيبة (عبد الله أبو محمد الدينوري): أدب الكاتب، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مطبعة السعادة، مصر، الطبعة الرابعة، سنة 1963

9- ابن قتيبة (عبد الله أبو محمد الدينوري): الشعر والشعراء، تحقيق محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة 1987

10- ابن المعتز: كتاب البديع، تحقيق عرفان مطرجي، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2001

11- ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين): لسان العرب، الجزء الثاني، إعداد يوسف خيّاط، دار لسان العرب، بيروت، د.ت

12- ابن النديم (أبو الفرج محمد بن إسحاق) ، الفهرست، نشره الشيخ إبراهيم رمضان، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1997

13- ابن وهب (إسحاق أبو الحسين بن إبراهيم الكاتب): البرهان في وجوه البيان، تحقيق حفي محمد شرف، مكتبة الشباب، القاهرة، سنة 1969

14- التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد): الإمتاع والمؤانسة تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، د.ت

15- التوحيدي (أبو حيان علي بن محمد) ومِسكويه (أحمد بن محمد بن يعقوب): الهوامل والشوامل، تحقيق أحمد أمين والسيد أحمد صقر، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، سنة 1951

16- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، الجزء الأول، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، الطبعة السابعة، سنة 1998

17- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، الطبعة الثالثة، سنة 1969

18- الجرجاني (علي بن عبد العزيز القاضي): الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه، القاهرة،الطبعة الرابعة، سنة 1966

19- الحصري (إبراهيم أبو إسحاق بن علي): زهر الآداب وثمر الألباب، ج1، نشره زكي مبارك، دار الجيل بيروت، د.ت

20- الحموي (شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت): معجم الأدباء، تحقيق أحمد فريد رفاعي، مطبعة دار المأمون، القاهرة، د.ت

21- الزبيدي (محمد المرتضي الحسيني): تاج العروس من جواهر القاموس، الجزء الثامن، تحقيق عبد العزيز مطر، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، سنة 1970

22- الزمخشري (جار الله محمود بن عمر): أساس البلاغة، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د.ت

23- الزمخشري (جار الله محمود بن عمر): الكشاف عن حقائق التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل ،الجزء الثاني، دار الكتاب العربي، بيروت، 1947

24- السيوطي (جلال الدين أبو الفضل): المزهر في علوم اللغة وأنواعها، تحقيق محمد جاد المولى وآخرون، المكتبة العصرية، صيدا (لبنان)، سنة 1987

25- العسكري (الحسن بن عبد الله أبو هلال): الصناعتين، الكتابة والشعر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى سنة 1981

26- العسكري (الحسن بن عبد الله أبو هلال): جمهرة الأمثال، تحقيق أحمد عبد السلام، دار الكتب العلمية، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1988

27- الفارابي (إسحاق أبو إبراهيم): ديوان الأدب، تحقيق أحمد مختار عمر، الهيئة العامة للمطابع العامة للمطابع الأميرية، القاهرة، سنة 1974

28- المسعودي (علي أبو الحسن بن الحسين): مروج الذهب ومعادن الجوهر،ج3، دار الأندلس، بيروت، الطبعة الخامسة، سنة 1983

o المراجع باللغة العربية

29– إبراهيم (عبد الله): السّردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 2000

30– إبراهيم (نبيلة): أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار الغريب للنشر، القاهرة، الطبعة الثالثة، د.ت

31– أمين (أحمد): ضحى الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت

32– أمين (أحمد): فجر الإسلام، دار الكتاب العربي، بيروت، سنة 1975

33– أنيس (إبراهيم): من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، سنة 1966

34– بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي، الفضاء – الزمن – الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1990

35– بن مالك (رشيد): النية السردية في النظرية السيميائية، دار الحكمة، الجزائر، سنة 2001

36– بن مالك (رشيد): قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، دار الحكمة، الجزائر، سنة 2000

37– بورايو (عبد الحميد): البطل الملحمي والبطلة الضحية في الأدب الشفوي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1998

38- بورايو (عبد الحميد): منطق السّرد، دراسات في القصة الجزائرية الحديثة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1994

39- بوعزة (محمد): تحليل النص السردي: تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2010

40- بوقرومة (حكيمة): منطق السرد في سورة الكهف، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 2011

41- بويجرة (محمد البشير): بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري 1970 – 1986، جماليات وإشكاليات الإبداع، دار الغرب، للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، سنة 2002

42- توات (الطاهر محمد): أدب الرسائل في المغرب العربي في القرنين السابع والثامن، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1993

43- حسين (طه): من حديث الشعر والنثر، دار المعارف، مصر، الطبعة العاشرة، سنة 1969

44- حسين (طه): البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر (مقدمة لكتاب نقد النثر المنسوب لقدامة بن جعفر)، المكتبة العلمية، بيروت، 1980

45- حماش (جويدة): بناء الشخصية في حكاية عبدو والجماجم والجبل لمصطفى فاسي، منشورات الأوراس، الجزائر، سنة 2007

46- الرقيق (عبد الوهاب): في السرد، دار الحامي للنشر، صفاقس، الطبعة الأولى، 1998

47- الروبي (ألفت كمال): الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة، سنة 1991

48- زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2002

49- الزيدي (توفيق): مفهوم الأدبية في التراث النقدي حتى نهاية القرن الرابع الهجري، سراس للنشر، تونس، سنة 1985

50- السباعي (بيومي): تاريخ الأدب العربي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة 1959

51- ستار (ناهضة): بنية السرد في القصص الصوفي، المكونات والوظائف والتقنيات، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 2003

52- السح (رضوان): السيرة الشعبية للحلاج، دار صادر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1998

53- سعيدي (محمد): الأدب الشعبي بين النظرية والتطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 1998

54- سليمان (وائل سيد عبد الرحيم): تلقي البنيوية في النقد العربي: نقد السرديات نموذجا، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، دسوق(مصر)، الطبعة الأولى، سنة 2008

55- سويدان (سامي): في دلائلية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1999

56- الشامي (حسان رشاد): المرأة في الرواية الفلسطينية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سنة 1998

57- الشعراوي (ناهد أحمد السيد): من مصادر التراث العربي، دار المعرفة الجامعية، مصر، سنة 2005

58- الصباغ (موسى): القصص الشعبي العربي في كتب التراث، دار الوفاء، الإسكندرية، د.ت

59- صحراوي (إبراهيم): تحليل الخطاب الأدبي دراسة تطبيقية، رواية جهاد المحبين لجورجي زيدان نموذجا، دار الآفاق، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 1999

60- صحراوي (إبراهيم): السرد العربي القديم، الأنواع والوظائف والبنيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2008

61- الصفدي (ركان): الفن القصصي في النثر العربي حتى مطلع القرن الخامس الهجري، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب بإشراف وزارة الثقافة، دمشق، سنة 2011

62- ضيف (شوقي): العصر الجاهلي، دار المعارف، مصر، الطبعة السابعة، سنة 1976

63- ضيف (شوقي): العصر العباسي الأول، دار المعارف، مصر، الطبعة الثامنة، سنة 1982،

64- ضيف (شوقي): الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، الطبعة السادسة، سنة 1971

65- عاصي (ميشال): مفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، مؤسسة نوفل، بيروت، الطبعة الثانية، سنة 1981

66- عبد الواحد (عمر): بنية الخبر، دراسة في طوق الحمامة لابن حزم، دار الهدى للنشر والتوزيع، المنيا (مصر)، سنة 2004

67- عبود (أوريدة): المكان في القصة القصيرة الجزائرية الثورية، دراسة بنيوية لنفوس ثائرة، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، الطبعة الأولى، سنة 2009

68- العجيمي (محمد الناصر): في الخطاب السردي، نظرية غريماس، الدار العربية للكتاب، تونس، سنة 1991

69- عروة (عمر): النثر الفني القديم، أبرز فنونه وأعلامه، دار القصبة للنشر، الجزائر، سنة 1999

70- العشماوي (محمد زكي): قضايا النقد الأدبي بين القديم والجديد، دار النهضة العربية، بيروت، سنة 1979

71- العيد (يمنى): تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الآداب،بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1999

72- غنيمي (محمد هلال)، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 1982

73- فتوح (محمد أحمد): النثر الكتابي في العصر الأموي، مكتبة الشباب، القاهرة، سنة 1984

74- قاسم (سيزا أحمد): بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سنة 1984

75- قسومة (الصادق): طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، د.ت

76- قط (مصطفى البشير): مفهوم النثر الفني وأجناسه في النقد العربي القديم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، سنة 2010

77- لحميداني (حميد): بنية النص السّردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع. الدار البيضاء، الطبعة الثالثة ، سنة 2000

78- مرتاض (عبد المالك): ألف ليلة وليلة: تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1993

79- مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السّرد، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، سنة 2005،

80- مرتاض (عبد المالك): الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربية القديمة، الدار التونسية للنشر، تونس، د.ت

81- المصري (حسين مجيب): الأسطورة بين العرب والترك والفرس، الدار الثقافية للنشر، بيروت، الطبعة الأولى، سنة 2000

82- موافي (عثمان): في نظرية الأدب، من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم، دار المعرفة الجامعية، السويس (مصر)، سنة 1996

83- النجار (محمد رجب): النثر العربي القديم من الشفاهية إلى الكتابية، فنونه. مدارسه. أعلامه، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، الطبعة الثانية، سنة 2002

84- يقطين (سعيد): تحليل الخطاب الروائي، الزمن – السرد – التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، الطبعة الأولى، سنة 1970

o المراجع باللغة الفرنسية

85– Barthes (Reland): Introduction à L'analyse structurale du Récit, Ed Seuil, Paris, 1981

86– Courtès (Joseph): Introduction à la Sémantique narrative et discursive, Hachette, Paris, 1976

87– Genette (Gérard): Figures III, Cérès Edition, Tunis, Deuxième Publication, Année 1993

88– Greimas (Algirdas Julien) et Courtès (Joseph): Sémiotique, Dictionnaire raisonne de la théorie du Langage, Hachette Livre, Paris, 1993

89– Groupe d'entervernes, Analyse sémiotique des textes, introduction théorie- pratique, Presse universitaire de Lyon, France, 4ème Ed, 1984

90– Propp (Vladimir): Morphologie du Conte, Edition de Seuil , Paris, Deuxième Publication, Année 1970

o المراجع المترجمة

91– بروب (فلاديمير): مورفولوجيا القصة، ترجمة: عبد الكريم حسن وسميرة بن عمو، شراع للنشر والتوزيع، دمشق، الطبعة الأولى، سنة 1996

92– بينيت (طوني)، غروسينغ (لورانس)، موريس (ميغان): مفاتيح اصطلاحية جديدة (معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع)، ترجمة سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،الطبعة الأولى، سنة 2010

93- تودوروف (تزفيتان): الأدب والدلالة، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، الطبعة الأولى، سنة 1996

94- جينيت (جيرار): خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة (المشروع القومي للترجمة)، القاهرة، الطبعة الثانية، سنة 1997

95- دايك (فان): النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي، ترجمة عبد القادر قنين، إفريقيا الشرق للنشر، بيروت، د.ت

96- الشكلانيون الروس: نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، دمشق، سنة 1982

o الرسائل الجامعية (المخطوطات)

97- بن مالك (رشيد): السيميائية بين النظرية والتطبيق، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة (مخطوط)، بإشراف واسيني الأعرج، جامعة تلمسان، السنة الجامعية 1995/1994

98- بوفاس (عمر): ملامح السرد في النص الشعري القديم، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في السرد العربي القديم (مخطوط)، بإشراف عبد السلام صحراوي، جامعة قسنطينة، الجزائر، السنة الجامعية 2008/2007

99- الحاج علي (هيثم): آليات بناء الزمن في القصة القصيرة المصرية في الستينيات، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد (مخطوط)، بإشراف صلاح السروي، كلية الآداب (مخطوط)، جامعة حلوان (مصر)، 2005/2004

100- حاجي (مباركة): الظاهرة الجمالية بين ابن حزم الأندلسي وأبي حامد الغزالي من خلال طوق الحمامة وإحياء علوم الدين، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في علم الجمال (مخطوط)، بإشراف طالبي عمار ومحمد بن بريكة، جامعة الجزائر 2، السنة الجامعية 2005/2004

101- داودي (سامية): صوت المرأة في روايات إبراهيم سعدي، أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في النقد الأدبي (مخطوط)، بإشراف شتوان بوجمعة، جامعة مولود معمري – تيزي وزو، الجزائر

102- سليماني (فاطمة): الشخصية التاريخية في الرواية الجزائرية وهوية الانتماء، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث والمعاصر (مخطوط)، بإشراف سعيدي محمد، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان، 2012/2011،

o المجلات والدوريات

103- آفاق، إتحاد كتاب المغرب العربي، العدد 8 و9، سنة 1988

104- إبداع، مجلة إلكترونية، جمعية رضا حوحو، بشار، العدد الثالث، سنة 1998

105- الجوبة، مجلة ثقافية ربع سنوية، مؤسسة عبد الرحمن السديري الخيرية، المملكة العربية السعودية، العدد 24 صيف 2009

106- دراسات موصلية، مجلة فصلية محكمة، مركز دراسات الموصل، العراق، العدد 26 أوت 2009،

107- الثقافة الشعبية، مجلة إلكترونية فصلية علمية متخصصة، البحرين، العدد 20، سنة 2011

108- سيميائيات، جامعة وهران، العدد 2، سنة 2006

109- طرائق تحليل السرد الأدبي، مؤلف جماعي ضمن سلسلة ملفات، إتحاد كتاب المغرب، الرباط، الطبعة الأولى، سنة 1992

110- علامات: مجلة فصلية، المغرب، العدد السادس (خاص بمناهج تحليل الخطاب السردي)، سنة 1996

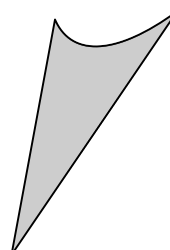
111- فصول: مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 12، صيف 1993

112- محاضرات الملتقى الدولي الخامس حول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر – بسكرة، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، 15 – 17 نوفمبر 2008، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة (الجزائر)

113- محاضرات الملتقى الوطني الرابع حول السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر – بسكرة، كلية الآداب اللغات، قسم الأدب العربي، 28 – 29 نوفمبر 2006

114- الموقف الأدبي، مجلة شهرية إتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 368، يناير 2001

فهرس المحتويات



■ **المبحث الثاني : الرؤية السردية و أشكال التبئير**